В. Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА

2. ТАНЦОВЩИКИ

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ОТ АВТОРА

Книга «Русский балетный театр начала XX века» в первой своей части рассматривала основные творческие идеи и течения в практике хореографов 1900—1910-х годов.

Русский балетный театр в начале нынешнего столетия жил деятельной жизнью. Опыты и пробы, схватки нового со старым (или с тем, что лишь по видимости сходило за старое) не прекращались. Молодые музыканты, живописцы, хореографы ополчались против академической традиции, противопоставляя ей не одни манифесты, а содержательную практику собственного творчества. Но традиция не думала сдаваться добровольно — да в том и не было нужды: напротив, утрата оказалась бы гибельной для будущего. На деле выходило так, что ниспровергатели-реформаторы, захваченные единоборством с традицией, только обновляли и обогащали ее: сплошь да рядом академическая традиция лишь молодела, доказывая — в который раз! — свою непобедимую жизнеспособность.

Сходные процессы протекали в балетном исполнительском искусстве.

Им посвящена настоящая, вторая часть книги. Ею завершается цикл исследований автора по истории отечественного балетного искусства. Ранее издательством «Искусство» были выпущены книги: «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958), «Русский балетный театр второй половины XIX века» (1963), «Русский балетный театр начала XX века. I. Хореографы» (1971).

За помощь в работе над книгой автор выражает признательность мастерам балетной сцены Е. М. Адамович, И. Д. Бельскому, Е. Э. Бибер, Е. П. Гердт, Ю. Н. Григоровичу, Т. К. Капустиной, Т. П. Карсавиной, Ф. В. Лопухову, Б. Ф. Нижинской, Н. А. Тарасову, Б. В. Шаврову, историкам балета Ю. А. Бахрушину, Айвору Гесту, Хорсту Кеглеру, Джоан Лоусон, О. М. Мартыновой, Н. П. Рославлевой, Е. Я. Суриц, искусствоведам Ф. И. Блинову и В. В. Ванслову, товарищам по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии А. Я. Альтшуллеру, Г. Н. Добровольской и В. В. Чистяковой, сотрудницам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина — Е. С. Никулиной-Мясниковой и С. Я. Шихман, сотруднице Ленинградского государственного театрального музея Э. К. Норкуте.

Автор многим обязан ныне покойным М. М. Габовичу, К. Я. Голейзовскому, О. Г. Иордан, Ю. А. Кремлеву, Лилиан Мор, Н. А. Николаевой-Легат, М. Ю. Пильц, З. А. Спесивцевой, А. Я. Чужому.

ШЕСТЬ БАЛЕРИН

Две исполнительские традиции

В искусстве русских танцовщиц XIX века сталкивались и переплетались две исполнительские традиции. Одна полагала основой танцевальной образности инструментальную виртуозность. Современники сравнивали вариации Марфы Муравьевой, Екатерины Вазем, Анны Иогансон с ариями оперных примадонн, с пьесами знаменитых скрипачей и пианистов. Танец балерин, равный выразительной силе музыки, опирался на возможности симфонизации хореографии и, в свой черед, помогал развитию этих возможностей. Другая традиция выделяла изобразительные начала балетного образа. Хореографическая драма имела таких блистательных актрис, как Екатерина Санковская и Прасковья Лебедева. В их творчестве хореография сближалась с живописью и ваянием, рисовала характеры и поступки.

К середине 1880-х годов обе манеры подверглись нивелировке, вызванной объективными историческими обстоятельствами. В упадок пришла балетная труппа московского Большого театра, сильно пострадавшая из-за театральной реформы 1882—1883 годов. Некоторый застой претерпевал и М. И. Петипа в своей повседневной практике на Мариинской сцене, перед близящейся встречей с композиторами-симфонистами

С тем большей силой воздействовали на судьбы русского исполнительского искусства гастроли итальянских танцовщиц. К тому же гастроли эти совпали с новым высоким расцветом русского балетного театра, с новым подъемом творчества Мариуса Петипа, постановщика балетов Чайковского и Глазунова. Русские зрители того времени сразу отметили два начала — выразительное и изобразительное — в танце итальянских балерин. Каждое нашло своих сторонников. Для художника Бенуа, для актера и режиссера Станиславского естественно было восхищаться драматическими способностями Вирджинии Цукки, одинаково правдиво воплотившей комедийный характер проказницы-крестьянки Лизы в «Тщетной предосторожности» и трагические переживания Эсмеральды. Для композитора Чайковского столь же естественно было предпочесть Карлотту Брианца, создательницу партии Авроры, чей виртуозный танец свободно лег на обобщенную образность музыки «Спящей красавицы».

Начиная с 1890-х годов русское исполнительское искусство вступило в пору нового подъема. Московскую балетную школу окончили Любовь Рославлева и Екатерина Гельцер. За десятилетие (1889—1899) из Петербургского театрального училища вышли

на Мариинскую сцену Ольга Преображенская, Матильда Кшесинская, Вера Трефилова, Агриппина Ваганова, Юлия Седова, Любовь Егорова. Ни на кого не похожая, никому не равная, шла своим, глубоко индивидуальным и вместе с тем исторически обусловленным путем Анна Павлова — о ней речь будет особо.

В творчестве всех этих танцовщиц порой остро столкнулись, порой причудливо переплелись выразительное и изобразительное начала балетного искусства.

Здесь по-своему отразились и общие процессы, протекавшие во всем русском искусстве на рубеже XIX—XX веков. Это было время напряженных поисков и неожиданных находок, время то скрытой, то явной борьбы направлений и внутри направлений.

Схватки шли не только между защитниками старины и пролагателями новых путей, но и среди тех и других; пути и перепутья скрещивались, расходились, чтобы снова где-то встретиться и разойтись; процесс обнаруживал себя не только в продольном, но и в поперечном сечении. В этом смысле для балета важна была деятельность двух балетмейстеров-новаторов начала XX века: Горского — в Москве и Фокина — в Петербурге.

При всем несходстве творческих задач, при всем том, что крайне различны и по результатам были поиски Горского и Фокина, оба они по-своему выступали против симфонической выразительности балетного спектакля конца XIX века и отстаивали изобразительное начало хореографической образности. Среди современных им хореографов у них не было серьезных противников: балетмейстеры типа Легата, защищая исторически пройденные позиции эстетики Петипа, могли быть только эпигонами; балетмейстеры, которым предстояло создавать новую эстетику выразительного танца, еще учились в балетной школе. Русские танцовщицы, пришедшие на сцену незадолго до постановки первых балетов Горского и Фокина, а также сверстницы и младшие современницы этих хореографов, выдвинули из своей среды убежденных последовательниц их творчества. Вместе с тем, в подавляющей массе своей, эти танцовщицы хранили академическую чистоту танца в традициях русской классической школы.

Деятельность шести танцовщиц — Преображенской, Кшесинской, Трефиловой, Вагановой, Седовой и Егоровой — помогает понять сложную диалектику творчества в балетном театре России на рубеже двух веков.

В незапятнанной чистоте несла традицию классического танца, отзываясь и на новые веяния, Преображенская, одна из крупнейших танцовщиц того времени.

О. И. Преображенская

Ольга Иосифовна Преображенская (1871—1962) окончила Петербургское театральное училище в 1889 году и была принята в кордебалет Мариинского театра. Даже это должно было казаться чудом новоиспеченной артистке. Ведь в свое время Преображенскую ни за что не хотели принимать в школу. «Оглядываясь назад, в свое прошлое,— писала она на пороге двадцатилетия сценической деятельности,— я вспоминаю девочку, маленькую, хрупкую, тоненькую, болезненную... У нее было что-то неладное с ногой, и доктора опасались за искривление позвоночника. Этот хилый ребенок безумно любил танцы и стремился всеми силами своей детской души в театральную школу».[1]

Легат, современник Преображенской, говорил и вовсе без обиняков: «Приемная комиссия признала ее кривобокой и не удовлетворяющей требованиям балетного искусства».[2] Постоянный партнер Преображенской, он хорошо знал ее достоинства и ее недостатки. Это не без юмора подтверждает Б. В. Шавров, еще учеником школы заметивший, что Легат, «зная о сутуловатости Преображенской, подталкивал ее перед турами в спину: от толчка она выпрямлялась и вертелась правильно».[3]

Преображенскую наотрез отказывались принять в школу, хотя тетка ее, за нее хлопотавшая, была актрисой драмы, женой актера А. М. Максимова. Светлов в монографии о танцовщице так рассказывает о ее первых невзгодах: «Несмотря на некоторые связи с театральным миром, несмотря на подготовительные уроки, которые девочка стала брать с семилетнего возраста у артистки балетной труппы г-жи Лозенской, ее очень долго не хотели принимать в училище; в течение трех лет родители ее делали настойчивые и тщетные попытки к этому. Ни театральное начальство, ни преподаватели танцев не могли допустить и мысли, чтобы эта худенькая, маленькая и тщедушная девочка могла обещать что-нибудь в будущем в качестве танцовщицы».[4]

Действительно, девочка с заурядным лицом, с ногами вовсе не изысканной формы сама знала, что на внешность ей полагаться не следует. Ей тоже были тогда неизвестны качества, которыми она обладала, качества, незаметные сразу.

---

[1] Ольга Преображенская. Моя автобиография. «Петербургская газета», 1909, № 328, 29 ноября, стр. 10.

[2] Театрал. Стремление в балет. Беседа с балетмейстером Н. Г. Легат. «Петербургская газета», 1910, № 231, 24 августа, стр. 5.

[3] Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.

[4] В. Светлов. О. О. Преображенская. Хореографическая монография. СПб., 1902, стр. 9.

Мускулистые ноги были одновременно сильны и мягки. Они безукоризненно разворачивались в позициях, плавно сгибались в plié, обретали стальную крепость в подъеме на пальцы. Они словно играючи несли всю работу, предоставляя свободу хрупкому телу и пластичным, выразительным рукам.

К тому же Преображенская была на редкость музыкальна. Она танцевала не «вместе с музыкой» и не «под музыку», она танцевала музыку, отзываясь каждой клеточкой своего существа на мельчайшие особенности композиторского замысла, порой обнаруживая скрытую прелесть в нехитрых мелодиях балетного аккомпанемента. «Я люблю заниматься пением, хотя у меня вовсе нет голоса,— рассказывала Преображенская репортеру в 1900 году.— Я теперь разучиваю оперу «Богему», но «Богему» не Пуччини, а Леонкавалло... Я ежедневно от 4 до 6 часов репетирую с Чекетти танцы, затем приезжаю домой и вот занимаюсь музыкой».[1] О том, что эти занятия не были просто капризом, свидетельствовала записка Преображенской, посланная семью годами позже режиссеру Г. И. Делазари: «Многоуважаемый Георгий Иванович, будьте добры дать разрешение мне заниматься в свободное время в репетиционном зале с оперной артисткой г-жой Антаровой».[2] Так же увлекалась она игрой на рояле: в ее квартире этот инструмент стоял не просто в качестве мебели, на пюпитре сменялись ноты фортепианных пьес Чайковского, Грига, Шуберта...

Большая нагрузка требовала сил. Но их был непочатый край. Поразительная целеустремленность и любовь к своему делу отличали всю работу Преображенской.

Это обнаружилось уже в школе. А учителями Преображенской были: в младших классах — Л. И. Иванов, в старших — М. И. Петипа и X. П. Иогансон. У Иогансона она продолжала учиться и по выходе из школы. Стремление постоянно совершенствовать мастерство никогда не покидало Преображенскую.

«Хотела бы я увидеть балетную артистку, которая могла бы соперничать со мною в неутомимости и выносливости,— уверенно заявляла она в автобиографии.— Я работала над собою буквально день и ночь. Я закалила себя, постепенно превращаясь из хилой и слабенькой в железную... Могу сказать с гордостью: всем, что я сделала, я обязана исключительно самой себе».

В ту пору петербургская школа хранила традиции, где, как в плотно ссученной, затершейся пряже, терялись признаки отече-

---

[1] Маленькие интервью. У г-жи О. И. Преображенской. «Петербургская газета», 1900, № 101, 14 апреля, стр. 3.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2558, л. 142.

ственной, французской и датской школ. Преображенская исследовала возможности этих традиций. Она широко воспользовалась мягкостью, напевностью, пластичностью русского танца. Она овладела его особой воздушностью. Она научилась, как никто, передавать ту легкую акварельность красок, что издавна считалась поэтичной принадлежностью именно русского танца. Но, добившись этих качеств и уже став артисткой, Преображенская захотела постичь и противоположные эстетические требования так называемой итальянской школы. Ее правила и приемы танцовщица проходила у Энрико Чекетти. Он учил Преображенскую шлифовке танца, виртуозной огранке деталей, придал беглость и чеканность исполнению трудных пассажей, как бы нанес уверенную штриховку поверх размытых контуров танцевального рисунка.

Но и это не показалось достаточным. Преображенская брала уроки в Париже у балетмейстера Большой оперы Ганзена и специально ездила в Милан заниматься у Беретта: преподавательница, класс которой прошли едва ли не все балерины тогдашней Европы, занималась с Преображенской отдельно по нескольку часов в день. А в 1906 году, когда балерине оставалось всего три года до пенсии, Светлов, рецензируя ее выход в «Ручье» Делиба, отметил, что она занималась великим постом в Лондоне у лучшей тамошней преподавательницы Катти Ланнер. «Техника ее стала как будто еще более разработанной и уверенной, если только это возможно»,— писал Светлов.[1]

Техника танца всегда интересовала Преображенскую, особенно техника танца на пальцах. Быстрота и отчетливость движений сочетались у нее с мягкостью, с тем, что пианисты называют хорошим туше. Изящны были переходы ее танца, безупречны нюансировки, наполненны пассажи. Она умела подчеркнуть смену медленного темпа на скорый, «пропеть» какой-нибудь меланхоличный valse lente и прочертить пунктирным штрихом затейливое pizzicato.

Не потому ли опытные критики, высказываясь о ней, открыто противоречили друг другу?

«Она — поэтесса настроений, артистка полутонов и нюансов, а не определенных и резких звуков и красок»,— объяснял Светлов, сравнивая Преображенскую с импрессионистами. «Она ближе всего подходит к художникам того «nouveau art», которые стали властителями дум современности».[2]

---

[1] В. С[ветлов]. Балет. «Биржевые ведомости», 1906, № 9244, 18 апреля, стр 6

[2] В Светлов. О. О. Преображенская, стр. 58.

Такова одна точка зрения. Но вот другая.

«Она пленяет не красивой лепкой тела, а чистотой, точностью, живостью рисунка, богатством тех невидимых линий, которые чертят в пространстве ее движения»,— ненамеренно опровергал Светлова через несколько лет Левинсон. «Красота ее танца не столько живописная или скульптурная, сколько линейная, я сказал бы — графическая».[1]

Несходство оценок определялось богатством возможностей танцовщицы. Кроме того, несходные оценки в конечном счете говорили все-таки об одном и том же: в танце Преображенской описательность, внешняя изобразительность, «определенные и резкие звуки и краски» (Светлов), «красота живописная и скульптурная» (Левинсон) отступали перед выразительностью — линий ли (Левинсон), красок ли (Светлов),— это уже было все равно.

Пора дебютов

Выпускной экзамен состоялся 25 марта 1889 года. Преображенскую на нем показали разносторонне. Она играла Эсмеральду во втором действии одноименного балета, исполняла pas de caractère с однокашником Александром Горским, pas de trois из балета «Севильская жемчужина» с выпускницей следующего года Матильдой Кшесинской и воспитанником Георгием Кякштом, которому предстояло учиться еще два года.

В кордебалете она, как писал биограф, «неизбежно должна была затеряться у воды», но «подвернулся случай, который ее выручил: на одном из представлений балета «Катарина» заболела... танцовщица Недремская. Это случилось уже два года спустя после выпуска. В исполненном ею pas chinois она имела успех».[2] Свидетельство не совсем точное. В китайском танце из балета «Катарина, дочь разбойника» Преображенская выступила еще в год выпуска. Она не затерялась бы «у воды» и без помощи случая. Плещеев тогда же отметил ее первый успех: «Юная Преображенская, недавно выпущенная из школы, повторила китайский танец с гг. Ширяевым и Бизюкиным. Г-жа Преображенская миниатюрна, но производит приятное впечатление благодаря отсутствию деланности и натянутости в движениях: она не ломается, пляшет просто».[3]

Преображенская рассчитывала только на себя, не полагаясь на поддержку «покровителей балетных талантов». Она безотказно

---

[1] Андрей Л[евинсо]н. О. О. Преображенская. В сб. «Русский балет», альбом «Солнца России», СПб., 1913, стр. 10.

[2] В. Светлов. О. О. Преображенская, стр. 16.

[3] Ч[ичерои]е [А. А. Плещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1889, № 320, 21 ноября, стр. 3.

и старательно занимала любые кордебалетные места — в балетах и операх, в классических и характерных ансамблях, ей интересно было выйти на сцену и фарфоровой пастушкой в «Пиковой даме» и жгучей испанкой в «Кармен». Не мешали ни маленький рост, ни бледное личико с мелкими чертами. И в первые же годы Преображенская стала получать сольные партии, сначала незначительные, потом все более заметные.

Рецензент «Катарины» подметил важную черту дарования дебютантки: естественность была подкупающим качеством Преображенской, составляла даже главную прелесть ее танца. Кшесинская, выпущенная годом позже, привлекала элегантной и броской повадкой, умела эффектно преподнести блестящий выход, трудный пассаж, картинно подчеркнуть кокетство комедийной простушки, горестные переживания трагической героини. Павлова, пришедшая на сцену через десять лет после Преображенской, стала музой русского балета, возвышающей силой своего гения все, к чему бы ни прикоснулась. Слава Преображенской была скромнее и тише. Ее лирический дар горел не ярко, но ровно и чисто. Преображенская редко потрясала зрителя или вызывала слезы, чего без усилий достигала Павлова. Но и Преображенская умела пережить с искренним чувством ситуации самой сентиментальной драмы, доверительно и интимно обращаясь к зрителю со сцены.

Эта задушевность общения с залом шла от склонности к импровизации. «На бис я никогда не повторяю в точности,— признавалась Преображенская в автобиографии.— Всегда невольно является что-то новое, вдохновенное, бессознательное». Способность сочинять прямо на сцене, по-своему рассказывая музыку, определялась тем, что танец для Преображенской был непременно связан с этой музыкой и во всем почти подобен ей. Потому Преображенскую и не смущали широкие границы репертуара.

В первые годы на сцене эти возможности оставались скрытыми, их трудно было обнаружить в массовом pas de Frileuses (танце зябнущих девушек) из «Пророка» Мейербера, в танце невольниц Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, в кордебалете мазурки из его «Жизни за царя». Все-таки в 1890 году Безобразов, внимательный наблюдатель балетных событий, писал: «Из начинающих же танцовщиц в этом году обратили на себя внимание публики г-жи Андерсон и Преображенская, уже и в театральном училище подававшие надежды как будущие хорошие солистки»[1]. В 1891 и 1892 годах Безобразов повторял похвалы

---

[1] Б[езобразов]. Балет. «С.-Петербургские ведомости», 1890, № 3, 3 января, стр. 3.

в «Петербургской газете», отмечая «выдающиеся успехи» молодых танцовщиц, причем теперь к ним прибавилась и Матильда Кшесинская.

Несчастный случай с Андерсон не позволил оправдаться вполне надеждам критика. Мария Карловна Андерсон (1870—1944) пришла на сцену Мариинского театра в 1888 году, то есть годом раньше Преображенской, и успела зарекомендовать себя живой и острой лирико-комедийной танцовщицей. Она была первой исполнительницей партий подобного плана в балетах Петипа и Льва Иванова: феи Флер де Фарин и Белой кошечки в «Спящей красавице» (1890), Амура в «Шалости Амура» (1890), куклы-маркитантки и Чая в «Щелкунчике» (1892). После Горшенковой она получила и роль Ильки в «Очарованном лесе» (1892). Чайковский, восхищенный ее Белой кошечкой и маркитанткой, подарил ей свою фотографию с любезной надписью.[1] Мария Андерсон танцевала всего семь лет. 3 декабря 1893 года, на генеральной репетиции «Золушки», на ней вспыхнул костюм. Тяжелые ожоги изуродовали ее внешность. Еще один раз, 8 января 1895 года, в свой прощальный бенефис, она сыграла Лизетту в «Парижском рынке» и рассталась со сценой.

Кшесинская же, едва выпущенная из школы, сразу ее обогнала. В первый год службы Преображенская получала 600 рублей, Кшесинская — 800. В 1892 году Кшесинскую перевели из корифеек во вторые танцовщицы, повысив ее оклад до 1000 рублей в год. С Преображенской это произошло годом позже. К тому времени Кшесинская уже стала первой танцовщицей первого разряда и получала 3000 рублей.

Преображенская достигла этого оклада лишь к 1901 году, то есть на восемь лет позже. То же было и с повышением в разрядах: Кшесинская получила звание балерины 1 ноября 1896 года, Преображенская — 4 сентября 1900 года. Поэтому, например, в 1897 году, когда Преображенская танцевала вместо Кшесинской партию Венеры в балете Шенка — Петипа «Синяя Борода», партия эта переехала на афише вниз, в общий список ролей, тогда как раньше она выносилась в отдельную строку, вместе с партией главной героини балета Изоры, которую исполняла Леньяни. Преображенской нередко приходилось довольствоваться тем, что было ненадобно Кшесинской.

Но Преображенскую это не смущало. Она была готова танцевать когда угодно, сколько угодно и что угодно, без малейшей

---

[1] См. П Афанасьев. Из архивов М. К. Васильевой-Андерсон «Киргизстан», 1952, кн. 1, стр 107

при этом угодливости. Просто она любила танцевать и, благодаря своей музыкальности, легко запоминала множество балетных партий, часто похожих одна на другую. В «Спящей красавице» она танцевала в 1891 году, вместо Кшесинской, партию феи Кандид, в 1893 году, вместо Андерсон, Белую кошечку. «От этой замены «кошачье па» ничего не проиграло,— писал Безобразов,— г-жа Преображенская грациозно передала кошачьи движения и ухватки и заслужила за это дружные аплодисменты».[1] Мало огорчало ее, что в том же самом спектакле, 17 января 1893 года, младшая сослуживица — Кшесинская дебютировала в роли Авроры. В формулярном списке Преображенской значилось достаточно благодарностей «за экстренное и успешное исполнение ролей» в разных балетах.

Роли эти поначалу являлись не ролями даже, а танцевальными партиями, поскольку им недоставало многих необходимых признаков настоящих ролей. Их можно было исполнять, но нельзя было играть, за отсутствием определенного характера. Например, в 1892 году Преображенская исполняла классическое pas de quatre в «Сильфиде» вместе с М. Ф. Кшесинской, В. Т. Рыхляковой и Н. Г. Легатом, где каждый имел свою вариацию, pas d'action в «Наяде и рыбаке» с главной участницей спектакля В. А. Никитиной, характерный танец Frison в «Гарлемском тюльпане», классическую вариацию последнего акта «Пахиты», характерный provençal и классическую вариацию в «Калькабрино», танец куклы Коломбины в «Щелкунчике» и другие партии балетного и оперного репертуара.

Все тот же Безобразов хвалил Преображенскую после «Калькабрино» за то, что «она настолько же может танцевать характерные па, как и классические».[2] Но границы между характерными и классическими па не были непереходимы. И те и другие па были частью балетного спектакля конца XIX века и уподобляли исполнителя не персонажу драматического театра, а солирующему инструменту большого, идеально слаженного оркестра.

Участница pas d'action, pas de quatre, отдельной вариации или характерного номера появлялась на сцене в нужный момент без особой сюжетной мотивировки. На придворном балу, на сельском празднике, в фантастическом подводном, воздушном или подземном царстве выход таких персонажей начинался как раз после

---

[1] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1893, № 18, 19 января, стр. 3.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1892, № 323, 23 ноября, стр. 3.

того, как были исчерпаны все поводы для пантомимного действия, и оно замирало или вовсе заканчивалось, открывая путь собственно танцу. Этот выход начинался с музыкой, волшебно-таинственной или бравурной, смотря по обстоятельствам, но всегда самостоятельной в отношении к предыдущей. Здесь пластический «голос» солистки то сплетался с «голосами» других участников, то выделялся на их фоне, чтобы вновь слиться с ними в ансамбле заключительной коды.

Те немногие конкретные приметы, что отличали характерный танец от танца классического, не нарушали весьма обобщенной образности балета того времени, равной, в сущности, обобщенной образности музыки. Классическая вариация в форме вальса, pizzicato, польки, галопа могла выражать настроение или, шире, чувство, а могла и обладать некоторыми чертами национального характера или элементами изобразительного порядка. Например, вариация в «Пахите» требовала в паузах после туров вздернутого подбородка и упертой вбок одной руки при вознесенной над головой другой, а вариация куклы в «Щелкунчике» — механических дергающихся движений и угловато расставленных перед грудью рук. Но и голландский танец Frison в «Гарлемском тюльпане» являл собой кокетливую обработку движений, весьма приблизительно напоминающих подлинный фольклор.

Как те, так и другие номера требовали музыкальности, высокоразвитой и многообразной техники, но все они лежали в пределах сначала музыкальной, а потом уже драматической образности.

Таков был театр Петипа, и Преображенская явилась одной из замечательных танцовщиц зрелого заката этого театра, выразительницей его достоинств и достижений.

Неспешное восхождение по крутой и многоступенчатой лестнице обширного репертуара обусловило высокую культуру исполнительского мастерства. Уже танцуя партии балерин, Преображенская не отказывалась от вторых мест в классических танцевальных ансамблях, от ведущих мест в характерных танцах. На премьере «Раймонды» в 1898 году она исполняла роль Генриетты, подруги Раймонды, и венгерский палотас с А. Ф. Бекефи в сопровождении кордебалета. В том же году она танцевала в балете «Млада» гопак с К. М. Куличевской, М. О. Никитиным и А. А. Горским, характерную пляску коло и участвовала в классическом танце теней; в «Гугенотах» Мейербера — цыганскую пляску с юным Фокиным; в «Дон Жуане» Моцарта танцевала в большом вставном па роз и бабочек; исполняла роль Гюльнары в «Корсаре»; участвовала в grand pas «Пахиты», в grand pas d'action «Дочери фараона».

В лирической комедии

В 1898 году Преображенская получила и четыре ведущие партии. То были Бабочка в «Капризах бабочки» (19 апреля), Тереза в «Привале кавалерии» (6 сентября), Сванильда в «Коппелии» (9 сентября) и Галатея в «Ацисе и Галатее» (4 октября). Все четыре балета принадлежали к жанру лирической комедии и обычно ставились еще с каким-нибудь одноактным или двухактным балетом. Амплуа героини этого камерного жанра закрепилось за Преображенской, когда она исполнила главную роль пастушки Хлои в одноактном балете Минкуса — Петипа «Жертвы Амуру, или Радости любви», возобновленном для нее и Рыхляковой 26 сентября 1893 года. «Героиней вчерашнего спектакля была г-жа Преображенская,— писал в «Петербургской газете» Безобразов.— Она внесла в исполнение своей роли и танцев массу кокетливости, непринужденной грациозности, напомнив в этом отношении бывшую прелестную балерину Е. П. Соколову. И к тому же в своем желто-голубом костюме и белом парике г-жа Преображенская явилась прехорошенькой пастушкой. Из танцев ее отметим entrée и адажио с г. Литавкиным. Первый опыт г-жи Преображенской в ответственной роли оказался вполне удачным».

Лирическая комедия была близка таланту Преображенской, только далеко не все роли этого плана доставались ей легко.

Простушка Лиза

Например, Лиза в «Тщетной предосторожности», коронная комедийная роль балетного репертуара, долго числилась в монопольном списке Кшесинской: Павлова исполняла ее только за границей, Преображенская получила ее на исходе второго десятилетия службы — 15 января 1906 года. «В балете состоялось первое освобождение от крепостной зависимости — была поставлена «Тщетная предосторожность» с балериной О. О. Преображенской»,— писал по этому поводу Теляковский,[1] вынужденный считаться с всесильной фавориткой. Выступление Преображенской в этой роли Кшесинская приняла как личную обиду и не пожалела средств, чтобы подстроить каверзу на первом выступлении соперницы: дверка в клетке с курами оказалась незапертой, и во время одного из танцевальных номеров Преображенской куры выпорхнули на сцену, вызвав немалый переполох. Правда, Преображенскую это ничуть не смутило, и она с невозмутимой точностью провела свой танец до конца. В конечном счете этот инцидент,

---

[1] В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.— М., «Искусство», 1965, стр. 287.

виновница которого была очевидна для всех, послужил только к вящему успеху Преображенской.

«Г-жа Преображенская взяла удивительно верный тон для интерпретации роли Лизы — непринужденный, шутливый, веселый, с искорками настоящего юмора в комических положениях; она была трогательно наивна в местах драматических (например, сцена испуга при появлении из-под снопов Колена); в общем, она создала очень колоритный и грациозный тип Лизы, далекий от рутины, наросшей на этой классической роли,— писал Светлов, попутно сводя счеты с Кшесинской.— Вряд ли нужно много говорить об ее танцах: они выше всяких похвал. До виртуозности выработанная техника рука об руку с строгим классицизмом и врожденной музыкальностью».[1]

Один из видных критиков своего времени, Светлов объяснил не только черты индивидуальности Преображенской, но и задачи роли, как понимали их в школе академического балета. За сто с лишним лет сценической жизни «Тщетная предосторожность» претерпела много превращений, утеряв первоначальную музыку и танец, превратясь из злободневной комедии нравов в пасторальный балет, где веселая интрига потянула вереницу канонических танцевальных номеров. Но сюжет сохранил свою прелесть даже в новейшем маскарадном наряде. Эта хрупкая прелесть зависела от меры искренности и веры в обстоятельства заигранной роли, от естественности их сочетания с условным балетным танцем. Танец Лизы — Преображенской был естествен, как дыхание: только в таких вот pas de deux, вариациях, «выходах» героиня должна была и могла свободно выражать свои чувства. В сценическом поведении танцовщицы не было ни капли наигрыша, ничего от манеры прима-балерины, сменившей соболя и бриллианты на чепец и передничек Лизы. Виртуозность «рука об руку с строгим классицизмом и врожденной музыкальностью» обеспечивали эту привольную легкость и в то же время выдержанность танцевального рисунка, всего пластического облика Лизы — Преображенской. В этой роли — вершине лирико-комедийного балетного репертуара Преображенская, утверждая высокую художественность основ академического балетного театра вообще, доказывала жизнеспособность его традиций накануне объявления им войны представителями новейших течений.

Что и говорить, не все роли балетных комедий были хороши, да и самый жанр был вовсе не безупречен. Даже писали о нем

---

[1] В. Светлов. «Тщетная предосторожность». «Биржевые ведомости», 1906, № 9497, 18 сентября, стр. 3.

в нарочитом, слащаво-умилительном тоне. Но бесконечные пастушки, нимфы, маркизы, коломбины, розы, бабочки, куклы исключали шаблон, когда на сцену выходила Преображенская. Чистота и лиричность проникали к самой сущности балетных образов Петипа и Льва Иванова, минуя их конфетный наряд, к богатству чувств, выраженных в сложных формах классического танца, к высоким обобщениям поэтической мысли.

«Подобно тому, как бывают вечера, посвященные произведениям одного композитора, в балете устроили вечер, посвященный хореографии г-жи Преображенской,— писал Светлов о спектакле 24 апреля 1905 года, в котором были показаны «Капризы бабочки» Кроткова — Петипа и «Жавотта» Сен-Санса — Гердта.— Отличительными чертами ее как танцовщицы являются: большое чувство музыки, ритмичность, техническая и тематическая разработка танца, мягкость и грация движений».[1]

Сравнение было уместно. Сделать его позволяли свойства таланта Преображенской и особенности балетмейстерского творчества того времени. Создавая танцевальные партии балерин (исключение — балеты Чайковского и Глазунова), балетмейстеры намечали контуры общей композиции так, чтобы подробности можно было варьировать. Подробности же менялись в зависимости от исполнительских данных и склонностей танцовщицы.

В зависимости от данных Преображенской была изменена и партия Бабочки, которую исполняли до нее В. А. Никитина и Л. А. Рославлева. Одноактный балет был полон танцев, он включал четыре адажио с участием балерины и несколько ее вариаций. Музыку одной из плавных вариаций сочинил для Преображенской арфист оркестра Э. А. Цабель, под аккомпанемент которого она исполняла этот номер. Другую, бравурную вариацию танцовщица украсила пассажами brisés, создававшими впечатление наземного порхания, полного капризной игры светотени.

Жавотта

Многие комедийные и лирические партии обновлялись у Преображенской. Благодаря ей не один балет прежних времен сохранял свою молодость. Новые же балеты для Преображенской создавались не так уж часто. В ее бенефис 2 декабря 1901 года прошла премьера «Сильвии» Делиба: работу, начатую Львом Ивановым, закончил Гердт. В 1902 году Гердт поставил для Преображенской «Жавотту» Сен-Санса, дав широкий простор исполнительнице в отборе танцевальных средств.

---

[1] В. Светлов. «Капризы бабочки».— «Жавотта». «Биржевые ведомости», 1905, № 8793, 27 апреля, стр. 6.

Хореографический пустячок, по сюжету напоминавший «Тщетную предосторожность», позволял к тому же соперничать с Кшесинской — Лизой на близком сюжетном и чисто хореографическом материале. «Уголок жизни, выхваченный из действительности, блещущий реальными красками,— писал Светлов о ее Жавотте.— В этой капризной и наивно влюбленной девочке г-жа Преображенская создает прелестный сценический образ. Вся вторая картина балета (scène d'intérieur), с заключительным полетом через окно, прошла под гром аплодисментов».[1] То был лишь один из многих отзывов Светлова о Жавотте — Преображенской. Критик называл ее «царицей танцев», говорил, что она «поэтесса его и притом поэтесса par la grâce de Dieu»,[2] поражался «точностью исполнения», «чувством ритма», «филигранностью техники», «элегантностью аттитюдов и арабесков в кодах и финалах pas». Особо восхищал его valse lente из второй картины. Танец этот имел такой успех, что неутомимая исполнительница обычно повторяла его.

Здесь-то и обнаруживала она свои способности к импровизации, давая каждый следующий раз не просто новую трактовку номера, но изменяя самый его текст. Так когда-то исполнительницы виртуозных партий в итальянской опере изменяли рулады, вставляли новые фиоритуры в арию при полном поощрении автора.

Автор «Жавотты» Камиль Сен-Санс, встретившись с Преображенской, признал ее право на самостоятельное воплощение его музыки.

«В театре Grand Opéra в балете Сен-Санса «Javotte» выступила петербургская балерина О. О. Преображенская,— сообщал иностранный обозреватель журнала «Рампа и жизнь».— Она ангажирована сюда вместе с г. Кякштом на два представления... Знаменитый Сен-Санс, автор балета, всегда присутствовал на репетициях Преображенской и, очень чутко относясь ко всем мелочам, был скептически настроен против русской артистки и делал ей замечания... Русская артистка дала французу хороший памятный урок. Она указала ему на несколько крупных промахов в французской постановке балета и рутинных приемов, давно забракованных на нашей сцене... Сен-Санс скромно сел за рояль и прошел всю партию с г-жою Преображенской, очень чутко отнесясь к ее указаниям». Сообщив далее, что французские танцовщики были покорены Преображенской, автор отчета добавлял:

---

[1] В. С[ветлов]. Закрытие балетных спектаклей. «Биржевые ведомости», 1906, № 9190, 13 февраля, стр. 4.

[2] Милостью божьей (*франц.*)

«Овациям не было конца. В день спектакля г-жу Преображенскую вызывали три раза, и три раза поднимался занавес. Факт достойный упоминания, так как в Большой опере не принято, как известно, вызывать артистов по окончании акта».[1]

Выступления Преображенской и Кякшта на сцене Большой оперы состоялись в мае 1909 года, незадолго до того, как организованная Дягилевым труппа русского балета открыла фокинскими спектаклями свой первый сезон на сцене парижского театра Шатле.

На чужой территории чуть что не встретились искусство старого балета и новое искусство, настойчиво и дерзко противопоставлявшее свои эстетические законы, свой художественный метод правилам академической школы. Новое заставило немедленно забыть о старом, но старое это не сдавалось, явочным порядком заявляя о себе в выступлениях отдельных русских танцовщиц на сценах Парижа, Лондона, Милана, Монте-Карло, на разных сценах Америки. У себя на родине эти танцовщицы поддерживали славу академического балета и в произведениях уже умерших классиков этого балета.

Большие роли окружал венок партий второго плана.

То были партии соперниц главных героинь — доброжелательной Гюльнары в «Корсаре», равнодушной Флер де Лис в «Эсмеральде», ревнивой Гамзатти в «Баядерке». Танцевальный текст подобных партий был выдержан по преимуществу в тонах блестящей концертности и почти не смыкался с теми чертами характера, что предлагала пантомима. Пресса повторяла от спектакля к спектаклю похвалы совершенному классическому танцу Преображенской.

То были и ведущие характерные партии самого разного порядка. Преображенская, вместе с Обуховой, Ширяевым и Бекефи, явилась первой исполнительницей центральных партий Второй рапсодии Листа, поставленной Львом Ивановым в 1901 году. Светлов, отмечая сложную фактуру танца в рапсодии, быструю смену темпов, «от самых медленных, тягучих и до самых быстрых, бурных», писал: «Г-жа Преображенская удивила публику своим brio и неподдельным, искренним увлечением, а также совершенством технической выработки».[2] На премьере «Дон Кихота» Горского она исполнила сразу две партии: уличной танцовщицы в первом акте и Мерседес — во втором. Об уличной танцовщице

---

[1] Русские спектакли в Париже «Рампа и жизнь», 1909, № 9, 31 мая, стр. 360—361.

[2] В. Светлов. О. О. Преображенская, стр. 41.

Плещеев писал: «На лице — ни кровинки: изморенный, усталый взгляд тем не менее имеет вызывающий вид. В каждом движении г-жи Преображенской сказывается ее артистическая натура. Позы ее дерзки».[1]

Разумеется, не все партии старой «классики» удавались Преображенской одинаково хорошо.

В романтическом репертуаре

Трагизм был чужд светлому, жизнеутверждающему дару Преображенской, лирическому складу ее индивидуальности. Потому не удавалась ей центральная сцена сумасшествия в первом акте «Жизели». Роль Жизели она исполнила впервые на утреннике 28 декабря 1899 года: двухактную «Жизель» относили тогда к числу камерных, «не балеринских» спектаклей. «Г-жа Преображенская обдумала Жизель и играла ее вполне самостоятельно»,— деликатно отзывался назавтра критик «Петербургской газеты» и добавлял, что играла Преображенская «умно, с чувством и трогательно». Обдуманную до мелочей игру отметил и Светлов в своей монографии о Преображенской. Все же он признавал, что «эта драматическая роль не лежит в самом характере ее таланта, не укладывается в его рамки». Преображенской было не под силу передать трагическую тему гибнущей и возрождающейся души. Она это поняла и очень скоро отказалась от роли.

Роль Изоры в «Синей Бороде» была первым дебютом Преображенской в «большом балете». 3 сентября 1900 года она начала этот балет солисткой, а кончила его балериной, так как после второго акта директор театров Теляковский поздравил ее перед труппой с высшим званием.

«Нелегко оживить этот мертворожденный балет,— сокрушался по поводу очередного представления «Синей Бороды» критик.— Но г-жа Преображенская сделала это... Она танцевала весело, оживленно, с большим техническим совершенством и какой-то мягкой грацией, которая является отличительной чертой ее чисто лирического дарования... Она танцует с неподражаемой кокетливостью и негой — рисунок танца выходит у нее мягким, округленным, а колорит его — прозрачным. Из мимических сцен удались ей больше всего те, которые не требуют трагизма: таковы сцены любопытства, расставания с Синей Бородой, радости освобождения; все эти ситуации она провела с большой искренностью и неподдельной теплотой».[2]

---

[1] Стар балетоман [А. А. Плещеев]. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 21, 22 января, стр. 3.

[2] В. С[ветлов]. Театр и музыка. «Россия», 1901, № 857, 14 сентября, стр. 2—3

В балетах Чайковского

14 ноября 1904 года Преображенская исполнила партии Одетты—Одиллии в «Лебедином озере». К тому времени ее творчество находилось в зените. За один этот год в ее репертуар вошли еще главные партии балетов «Спящая красавица», «Конек-горбунок» вдобавок к ранее бывшим главным партиям балетов «Щелкунчик», «Раймонда», «Камарго», «Ручей». По количеству ролей Преображенская превосходила теперь всех других балерин, выступавших одновременно с ней в Мариинском театре.

Рецензенты «Лебединого озера» сошлись на том, что она танцевала «с полной уверенностью, с хореографическим апломбом, отчетливостью отделки, даже с чеканкою трудных по технике вариаций». Они вполне мирились с тем, что fouettés Одиллии были заменены другими сложными турами. Но в оценке самой образной сути они проявляли сдержанность. Преображенской недоставало протяженности дыхания, какой требует от исполнительницы роль Одетты — Одиллии. Камерной певучести ее искусства не хватало на симфонические контрасты танца, на противопоставление светлой и строгой женственности Одетты торжествующему демонизму Одиллии. Внутренняя логика двуедино-контрастной партии симфонического зрелища, гениально досказанная Львом Ивановым и Мариусом Петипа вслед за Чайковским, распадалась у Преображенской на отдельные звенья, истончалась, порой исчезала совсем.

Зато главные партии «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» на редкость совпали с ее индивидуальностью.

В «Щелкунчике» Преображенская восемь лет исполняла номер куклы Коломбины в первом акте. 23 апреля 1900 года она впервые появилась в партии феи Драже со своим постоянным кавалером Н. Г. Легатом, заслужив похвалу Безобразова. «Исполнение адажио может быть названо образцовым по грации, пластичности и женственности,— писал он назавтра в «Петербургской газете».— Г-жа Преображенская танцевала с уверенностью, строго, законченно».

Годы спустя, в пору ожесточенных схваток между защитниками старого балета и сторонниками новых направлений Левинсон привел pas de deux феи Драже — Преображенской и принца Коклюша — Легата как образец классического танца: «Pas de deux, это единственное в своем роде сочетание женской легкости и мужской силы, неведомо новейшему нашему балету «реформ», во всяком случае в его традиционной четырехколенной форме (adagio, две вариации и кода). О преимущественной функции балетного кавалера — поддержке балерины говорят с заносчивым

пренебрежением. А между тем, что за источник пластической красоты — контраст между одновременными и связанными друг с другом движениями, «оппозиция» танцовщицы кавалеру. И как умножает поддержка кавалера силу, высоту, размах прыжка. Прекрасны у феи — Преображенской эти взлеты балерины, несомой кавалером: производное двух действующих сил. Пестрые забавы дивертисмента остаются далеко позади. В крылатой пластике совместного танца язык балетных форм возвышается до пафоса, чтобы в вариации раствориться в радостной и задорной игре. Конечно, знаменитое glissando на носке через всю сцену (балерину, поддерживаемую партнером за руку, везли по рейке в позе attitude effacé.— *В. К.*) — лишь остроумно примененный механический трюк. Зато последняя вариация балерины на вытянутых пальцах — самое подлинное искусство. Трудно описать словами обаяние этой лирической виртуозности».[1]

В том же 1913 году, после одной из гастролей Преображенской в Мариинском театре, обозреватель «Петербургского листка» писал: «Где надо симфонию иллюстрировать пластикой, там г-жа Преображенская до сих пор непобедима». Оценка эта была вполне справедлива, когда речь шла о симфонии лирической, пасторальной, просветленно-задумчивой, лишенной сильных, трагических конфликтов. Оценку эту трудно было отнести к Преображенской в «Лебедином озере», но к Преображенской в «Щелкунчике» и «Спящей красавице» она относилась вполне.

В «Спящей красавице» Преображенская показалась впервые 11 апреля 1904 года. Пластика партии Авроры выдержана преимущественно в наземном рисунке. Но в этих границах она поразительно разнообразна: матовые арпеджио движений, полные истомы вальсовые темпы сменяются кокетливым, острым пунктиром pizzicato или торжественными, размеренно-величавыми периодами adagio. В 1908 году эту партию впервые исполнила Анна Павлова. Когда после Павловой вновь выступила Преображенская, рецензент писал: «Балерина имела решительный успех, гораздо больший, чем ее предшественница г-жа Павлова. Особенно в последнем акте, где ее вариации художественны, исполнение нежное, ажурное, как нельзя более гармонирующее с чудной музыкой Чайковского».[2] Порывистый танец Павловой проигрывал здесь в сравнении с виртуозным «инструментальным» мастерством Преображенской.

---

[1] Андрей Л[евинсо]н. О. О. Преображенская. В сб. «Русский балет», стр. 11.

[2] Dito. «Спящая красавица». «Речь», 1909, № 5, 6 января, стр. 5.

В балетах Глазунова

Инструментальность танца расцветала особенно пышно при встречах танцовщицы с музыкой Глазунова. Преображенская была изящной и остроумной Изабеллой в «Испытании Дамиса». Но, пожалуй, одним из лучших образцов свежего, ясного, жизнеутверждающего искусства Преображенской был ее Колос во «Временах года». Здесь все отвечало таланту балерины: жанр хореографической миниатюры внутри короткого балета, где испытанная аллегория времен года открывала простор академическим формам танца. Безмятежный покой, изящество, орнаментальность музыки Глазунова. Классическая ясность центрального адажио и узорчатость «кружевной» вариации на пальцах, мастерски сочиненных Петипа. «В ее танце столько неги, столько изящества и так много музыкальности!..— писал Светлов.— Получается действительно настроение лета, с его мягким блеском солнца, с его благоухающими розами и зачарованными серенадами соловья».[1]

Вершиной творчества балерины была «Раймонда»: здесь она выступила впервые 21 сентября 1903 года.

Скупой на похвалы директор театров Теляковский, который к тому же вообще недолюбливал Преображенскую, отмечал в дневнике посещения «Раймонды» с ее участием 12 октября 1903 года: «Сей раз балет этот танцевала Преображенская, причем имела выдающийся успех». 2 декабря 1907 года: «Танцевала сегодня очень хорошо Преображенская». 11 ноября 1912 года: «Сегодня балет шел очень оживленно — все с Преображенской во главе хорошо танцевали», и т. п.

В «Раймонде» с блеском раскрылись музыкальность Преображенской и ее импровизационный дар. Критика восторженно отзывалась об этой работе танцовщицы.

«Большое чувство ритма в вариациях на пуантах, смелые пируэты, ловкие renversés, красивые и картинные attitudes, все это проникнуто мягкой и тонкой лирикой общего настроения — вот характеристика танцев г-жи Преображенской в этом балете»,— писал Светлов в «Биржевых ведомостях» 23 сентября 1903 года и ровно через три месяца подтверждал в той же газете: «В ее танцах есть что-то своеобразное, нежное, деликатное, как очаровательная хореографическая мелодекламация». И дальше, из года в год, Светлов твердил, что «музыка и танцы взаимодействуют», когда Преображенская исполняет Раймонду: «Танцы ее — настоящая музыка движений: в них столько чувства мелодии и ритма».

---

[1] В. Светлов. «Испытанис Дамиса», «Времена года», «Фея кукол». «Биржевые ведомости», 1909, № 11407, 10 ноября, стр. 6.

В 1910 году критик «Петербургского листка» писал после «Раймонды», что Преображенская «из пяти вариаций сделала десять; ибо, бисируя, балерина не повторяется».[1] В 1912 году другой критик той же газеты, Кудрин, отмечал: «Вчера она была в особом ударе и не только танцевала, но и творила. Вот пиччикатто, этот игривый, оживленный классический номер. Первый раз исполняет его балерина в партере и заканчивает энергичным fouetté en diagonal с прекрасной лепкой аттитюдов. Ту же игривость во второй раз она обрисовывает в летучих арабесках. Вариацию второго действия, равным образом, она преподносит в двух вариантах: оканчивая то трудным-многотрудным пируэтом au cou de pied, то изящным, нежным sissonne sur le point. Но верх совершенства — чудный этюд под рояль. Здесь буквально кажется, что каждый интервал музыкальной мелодии находит свой штрих».[2]

Отзывы критики о Преображенской в «Раймонде» могли бы составить увесистый том. Но Левинсон с наибольшей полнотой показал на материале «Раймонды» сущность таланта танцовщицы и значение этого таланта для балетного театра своего времени. Он поставил все тот же кардинальный вопрос о родстве классического танца с музыкой и силе эстетического воздействия этого танца, когда он, подчиняясь музыке, переводит в пластическую образность ее законы:

«Роль Раймонды — самая отточенная грань творчества О. О. Преображенской. В ней балерина обнаруживает еще большую амплитуду драматического оживления, формального разнообразия, гибкости, характерности рисунка. Она умеет труднейшим сочетаниям придать наивный и непринужденный задор резвой забавы. Эта легкая припрыжка на скрещенных носках (entrechat quatre по диагонали в вариации второго акта.— *В. К.*), непостижимо ритмичная и виртуозная, воспринимается как веселая шалость. В «Раймонде» О. О. Преображенская танцует «большое венгерское па», классическую транскрипцию чардаша. Достаточно намека, единственного движения руки, заложенной за голову, чтобы в отвлеченных и широких формах танца воплотилась страстная мадьярская удаль; трудно представить бóльшую выпуклость и субъективность местного колорита. Эта абстрактность, этот лаконизм сознательного самоограничения при яркой выразительности есть — в высшей степени — то, что мы называем стилем.

[1] Д. М. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 279, 11 сентября, стр. 4.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1912, № 342, 12 ноября, стр. 5.

Нельзя вообразить большей проникновенности, большей насыщенности духом классического танца, пронизавшего душу и пересоздавшего тело артистки».[1]

И уже в 1918 году, вспоминая партию Раймонды как «лучшее создание» Преображенской, Левинсон отмечал, что в вариациях ее была «воплощена радостная, игривая, я бы сказал, моцартовская стихия классического танца».[2]

Встречи с Фокиным

Ballerina-assoluta старого балета XIX века — такой оставалась Преображенская и в XX веке, когда балету этому объявили войну сторонники реформ. Может быть, потому встречи Преображенской с Фокиным были коротки и не оставили заметного следа ни в творчестве хореографа, ни в творчестве балерины.

В «Шопениане» Фокин сочинил для Преображенской прелюд. «В этом танце,— вспоминал он,— я использовал ее исключительный баланс (aplomb). Она замирала на пальцах одной ноги и в танце, почти лишенном прыжков, достигала впечатления воздушности».[3] В стелющемся над землей беге танцовщицы и ее длительных остановках на пальцах не было активных взлетов. Она плыла, «как от цветов летящий пух», на секунду цепляющийся за встречный стебель или лист, чтобы при первом же дуновении ветра плыть дальше. Последующие исполнительницы утеряли эту невесомую ровность танца, подчеркивая переходы, разбивая каждый слитный пассаж на ряд отдельных движений. Неуловимые взлеты на pas de chat и assemblé, включенные Фокиным в середину танцевальных фраз как проходящие движения, превратились в некие кульминации. Фразу, задуманную как сплошной, плавный ход, они дробили пополам.

Фокин поступил в школу в год выпуска Преображенской и, значит, наблюдал ее с детства. Крупнейший художник, он схватил и передал в коротком номере самую сущность творческой индивидуальности танцовщицы, ее радостно-мечтательный лиризм, ее «моцартовскую» стихию, преломленную в «ви́дении» нарождающегося балетного импрессионизма.

Начинающий балетмейстер поставил прелюд, когда Преображенская уже двадцать лет танцевала на сцене. И надо сказать, что сама Преображенская не оценила проницательности и чуткости его мастерства. Однажды, бисируя, она исполнила прелюд

---

[1] Андрей Л[евинсо]н. О. О. Преображенская. В сб. «Русский балет», стр. 11.

[2] Андрей Левинсон. Балет «Раймонда». «Жизнь искусства», 1918, № 7, 5 ноября, стр. 4.

[3] М. Фокин. Против течения. Л.—М., «Искусство», 1962, стр. 211.

по-своему, в свободном импровизационном рисунке, ломая стилистику Фокина,— раздраженные слова хореографа по этому поводу уже приводились. Сместив акценты хореографической композиции, сняв финальную позу и убежав за кулисы, как убегала в своем номере Павлова, Преображенская нанесла удар всей концепции «Шопенианы». Кроме того, она разрушила то идеальное единство, которое возникло у Фокина из сочетания музыки шопеновского прелюда и индивидуальных качеств ее таланта.

Все же эта встреча Преображенской с Фокиным была самой значительной. В «Шопениане» Фокин слил собственные поиски новой балетной образности с требованиями классической школы, исчерпывающе и разнообразно выраженными в творчестве Павловой, Карсавиной, Преображенской. Три солистки «Шопенианы», сами о том не подозревая, «подсказали» хореографу многие решения его балета — «оживленной» гравюры 1830-х годов. В дальнейшем изобразительная сущность искусства Фокина по-разному отразилась на творческих взаимоотношениях балетмейстера с каждой из этих танцовщиц. Представительница инструментально-виртуозной школы танца, Преображенская приняла самое незначительное участие в опытах Фокина, а затем и вовсе объявила себя противницей его реформ.

На премьере балета «Египетские ночи», состоявшейся 8 марта 1908 года, она исполнила роль рабыни Клеопатры, в паре с рабом — юным Нижинским. Их танец был, по сути дела, вставным концертным номером, построенным на прыжках и игре с длинным шарфом. 24 октября 1910 года она исполнила роль Вереники — героини «Египетских ночей». «Ее игра очень обдуманна, жесты характерны»,— отметил рецензент «Петербургского листка». В 1913 году эта оценка стала определенней. «Г-жа Преображенская трогательно проводит роль Вереники,— отметил 19 сентября рецензент той же газеты,— хотя черты некоторой дикости, очень интересные, которые мы наблюдаем в исполнении г-жи Павловой, у нее отсутствуют».

В 1913 году Преображенская исполнила и главную роль в балете «Павильон Армиды». Роль жестокой красавицы совсем не подошла ей. «Царица пластики г-жа Преображенская с ее маленькой фигурой словно тонула в море пышных уборов и костюмов»,— справедливо писал Кудрин.[1]

Но еще в анкете, проведенной 21 октября 1910 года «Петербургской газетой», Преображенская высказалась против балетов

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1913, № 254, 16 сентября, стр. 3.

«новейшего производства, где на первом плане не балерина и не солистки, а кордебалетные массы». Балерину-концертантку не устраивало положение актрисы пластической драмы, равное положению других актеров. «Кордебалет и балерина поменялись ролями,— жаловалась она,— прежде кордебалет служил аккомпанементом балерине, теперь, наоборот, балерина — кордебалету». Далее следовал естественный вывод: «Нынешние балеты наводят балерину на грустные мысли: стоит ли совершенствоваться?»

Преображенская не отвечала требованиям «балетов новейшего производства». Об этом свидетельствовал и тот факт, что главный их поборник и пропагандист Дягилев никогда не привлекал ее к участию в своей антрепризе. «С самого начала я была Дягилеву «не по душе»,— объясняла Преображенская интервьюеру «Петербургской газеты» 2 сентября 1910 года.— Дягилев и вся его компания были против моего участия».

Преображенскую это отнюдь не смущало. Напротив, в пору триумфов дягилевской труппы балерина Мариинского театра продолжала утверждать там же, на Западе, иной раз на тех же самых, иной раз на соседних сценах свое творческое credo, свои взгляды на искусство танца.

Союзница Легата

В споре с эстетикой нового балета Преображенская опиралась на практику театра XIX века. Как постоянная партнерша Легата, она была причастна и к деятельности этого официального балетмейстера казенной сцены. Она выступала в его спектаклях. В двух из них Преображенская была первой исполнительницей главных ролей.

В «Фее кукол» она исполняла сначала партию куклы Бебе и лишь в 1909 году, после Кшесинской и Трефиловой, получила главную роль феи. Игрушка превращалась здесь в миниатюрную фею в розовом облаке юбок, с золотым жезлом в руке. В центральном месте роли — pas de trois с двумя Пьеро — эта игрушечная фея добродушно дразнила влюбленных в нее соперников и наслаждалась легкостью собственного танца. «Держится с серьезной миной, а смешно... И комизму не вредят пластические движения и музыкальность»,— удивлялся Кудрин, посмотрев очередное представление «Феи кукол» в 1912 году.[1]

На афише балета «Кот в сапогах» (1906) имя Преображенской было вынесено в красную строку. «Исполнят роли: принцессы Клементины — г-жа Трефилова, придворной дамы — г-жа Преображен-

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер «Петербургский листок», 1912, № 298, 29 октября, стр. 4

ская»,— значилось там. Но «роль» придворной дамы сводилась к одной вариации в ряду скучных танцев дивертисментного балета.

16 декабря 1907 года Преображенская исполнила роль Анжелики в новом балете Легата на музыку Ф. А. Гартмана «Аленький цветочек». Однако и эта роль растворялась в сплошном и пестром дивертисменте. Поэтичная героиня Аксакова здесь не получала сколько-нибудь индивидуальной характеристики. «С большим брио и свойственным ей темпераментом г-жа Преображенская исполняет целый ряд вариаций»,— вежливо констатировал один из рецензентов спектакля.[1] К концу этого спектакля и добрая Анжелика — Преображенская и ее злые сестры Аннунциата — Павлова и Фламиния — Трефилова отступали перед прима-балериной Кшесинской. Та появлялась в восьмой картине пятого действия, в двадцать втором по счету танцевальном номере «Аленького цветочка», исполняя в паре с балетмейстером танец «Rêverie» — «Мечта». Рецензенты посвятили этому вставному номеру едва ли не больше похвал, чем танцам основных персонажей.

В 1909 году исполнилось двадцать лет работы Преображенской в театре. Для прощального бенефиса ее 29 ноября был возобновлен балет Петипа на музыку Дриго «Талисман», заново поставленный Легатом. Подчищенная и модернизированная хореография Петипа оставалась наиболее привлекательной там, где ее менее всего коснулась рука реставратора — в развернутых классических ансамблях. Преображенская в роли Нирити украсила многочисленные адажио и вариации этих ансамблей современной техникой. Но самодовлеющая их виртуозность не могла соперничать с содержательной образностью «Спящей красавицы».

На гастролях

Преображенская получила звание заслуженной артистки, и дирекция предложила ей контракт гастролерши. 28 июля 1909 года Преображенская писала Крупенскому: «Милостивый государь Александр Дмитриевич, переговоры, которые я вела с некоторыми театрами за границею, не позволили мне до сих пор ответить на Ваше письмо... В настоящее время эти переговоры закончены: в сентябре я танцую в Дрездене, а с декабря по апрель в Милане... Таким образом у меня остаются свободными *октябрь* и *ноябрь* месяцы, в течение которых я могу выступать в Мариинском театре».[2] Дирекция приняла условия Преображенской, заключив с ней контракт на четыре года.

---

[1] Не балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1907, № 346, 17 декабря, стр. 4.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2558, л. 192.

К концу 1912 года в дирекцию театров поступило письмо на имя Теляковского с просьбой «продолжить еще на некоторое время гастроли заслуженной артистки балерины Ольги Осиповны Преображенской в Мариинском театре». Под этим письмом было проставлено более ста подписей.[1]

Перейдя на контракт гастролерши, Преображенская стала совмещать работу в Мариинском театре с обширной гастрольной деятельностью.

Исполнительство Преображенской было известно за границей еще с середины 1890-х годов. В феврале 1895 года она и Кшесинская впервые гастролировали в Монте-Карло: среди номеров их репертуара были танец calabraise в исполнении Преображенской и Бекефи и мазурка Контского в исполнении Матильды и Иосифа Кшесинских. Тогда же Преображенская вызвала особые похвалы за исполнение классических танцев в поставленной на сцене театра Монте-Карло опере Глюка «Армида». В следующем, 1896 году Преображенская дебютировала 27 февраля в театре Казино Монте-Карло в классическом pas de deux с Кякштом и в испанском танце и венгерском чардаше с Бекефи. Здесь же ей пришлось вступить в соревнование с Цукки, из которого она вышла победительницей. «Дебют наших артистов был настолько удачен,— сообщала 4 марта «Петербургская газета»,— что г-жа Преображенская получила приглашение танцевать в Большом театре в Ницце и в оперном театре в Марселе». Еще через год Преображенская и Бекефи опять посетили Монте-Карло во время великого поста, когда не работали русские императорские театры, и их тут же пригласили вернуться, в четвертый раз, на следующий год. Пятые гастроли все в том же театре состоялись в 1900 году. Преображенскую встречали теперь как известную и любимую танцовщицу, восхищаясь академизмом ее танца, утерянным на Западе. В репертуаре русской балетной труппы прошел пять раз подряд балет «Привал кавалерии» и большая концертная программа, в которой Преображенская танцевала чардаш с Бекефи и сольный матросский танец в костюме французского юнги, пользовавшийся особым успехом. В 1902 году она снова была ведущей балериной в гастролях русского балета в Монте-Карло, где шел балет Дриго «Лазурный берег», поставленный Ширяевым.

В 1904 году Преображенская гастролировала великим постом, уже в Милане, в балете Коллино «Песнь кружевной нитки», поставленном итальянским балетмейстером Коппи. Итальянские газеты в один голос воспевали успех «una piccola russa, tutta gra-

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2558, л. 266.

zia e tutta brio».[1] Италия — родина виртуозов пения, инструментального исполнительства и танца, не могла не оценить блистательного мастерства русской балерины. И вновь Преображенская танцевала в Италии, Франции, Англии, Германии, в 1912 году совершила длительную поездку по Южной Америке, где так же, как всегда и везде, пропагандировала школу классического танца.

На родине она перемежала выступления на сцене с репетиционной и преподавательской работой, вообще участвовала в самых разных поисках театра.

Когда Л. Н. Егоровой была поручена «Раймонда», Преображенская охотно взялась разучивать лучшую свою роль с новой исполнительницей.

В ноябре 1910 года она выступила протагонисткой «вакхического хоровода», поставленного Фокиным для любительского спектакля: на сцене Тенишевского училища шла комедия Аристофана «Женщины в народном собрании».

11 декабря 1915 года в большом зале Петроградского Народного дома был показан балет Асафьева «Белая лилия». Исполнителями явились ученики школы «Петроградского частного балета» В. Д. Москалевой. Постановщик «Белой лилии» Легат вместе с Преображенской преподавал в этой школе классический танец. Оба они принимали участие и в спектакле. «Г-жа Преображенская изображала на императорской сцене бабочек прелестно. Такой же была и вчерашняя золотая бабочка»,— писал анонимный рецензент «Петроградской газеты». «Много приятных, мягких полутонов в обрисовке образа, очарование, грация в танцах»,— присоединялся к нему С. Н. Рогов из «Петроградского листка».

Выступала Преображенская и в Передвижном театре Гайдебурова на Бассейной улице. «Гайдебуров любил танцы Преображенской и, будучи очень музыкальным, сам освещал ее пластические опусы, создавая световой аккомпанемент»,— вспоминала Е. Д. Головинская.[2] Эти выступления весьма красочно описывает М. М. Михайлов.[3]

В годы первой мировой войны Преображенская продолжала сценическую деятельность. Она организовала несколько поездок артистов на фронт: последняя состоялась в начале февраля 1917 года.

Революция, испугавшая многих деятелей императорских театров, застала Преображенскую танцовщицей русского балета.

---

[1] Маленькой русской, полной грации и живости (*итал.*).

[2] Е. Д. Головинская. Передвижной театр П. П. Гайдебурова. «Записки о театре». Л.—М., «Искусство», 1960, стр. 215.

[3] М. Михайлов. Жизнь в балете. Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 62.

«В конце нынешнего сезона исполнится тридцать лет со дня окончания театрального училища известной балериной, заслуженной артисткой О. О. Преображенской,— сообщала 2 ноября 1918 года газета «Жизнь искусства».— Артистка до настоящего времени продолжает выступать на сцене и пользоваться успехом, по-прежнему удивляя своей техникой и чистотой исполнения».

Одно из последних ее выступлений состоялось в балете «Пахита» на сцене Большого Летнего театра на Каменном острове. «Каждый отдельный номер сопровождался аплодисментами (часто справедливыми), словно публика благодарила О. О. Преображенскую за то вдохновение, которое она внушила артистам и которое как бы передалось в зрительный зал,— писал рецензент.— О. О. Преображенская — это представительница того русского балета, который получил название мирового, и эта слава так и отражалась на Пахите — Преображенской».[1]

До 1921 года Преображенская руководила классом пластики при оперной труппе Мариинского театра, преподавала классический танец в Петроградском хореографическом училище и, вместе с Легатом,— в Школе русского балета, которую возглавлял Волынский.

В 1922 году Преображенская уехала за границу. Она открыла в Париже балетную студию. Ее ученицами были известные впоследствии танцовщицы Ирина Баронова, Нина Вырубова, Тамара Туманова, Надя Нерина, Серж Головин, Жорж Скибин, Игорь Юшкевич и другие.[2]

Жизнь она закончила в тяжелой нужде. Последние годы она провела в больнице для престарелых, существуя за счет благотворительности...

Через год после Преображенской на петербургскую сцену пришла Кшесинская, опережая ее иногда по праву таланта, а чаще — в силу привходящих обстоятельств.

М. Ф. Кшесинская

Имя балерины Матильды Феликсовны Кшесинской не без причин окружено атмосферой скандала. Любовница последнего русского царя в бытность его наследником и двух великих князей, эта женщина несомненно занимает место в ряду «роковых» героинь истории. Подобно многим из таких героинь, она отнюдь не была красавицей. Небольшого роста, крепкая, темноволосая, с узкой талией и мускулистыми, почти атлетическими ногами, она смотрит

---

[1] Н. Стайницкий. «Пахита» (Большой Летний театр). «Жизнь искусства», 1920, № 534—535, 19—20 августа, стр. 1.

[2] Olga Preobrajenska. "The Ballet Annual and Year Book", Nr. 18, London, 1963, p. 93.

с фотографий начала века живым и вызывающим взором, показывая в улыбке ровные белые зубы. Трудно сравнивать ее с другими известными танцовщицами-современницами. Она и близко не подходила к Карсавиной с ее безупречной красотой, уступала миловидности Трефиловой и Кякшт. В ней не было ни утонченности, ни гениального порыва Павловой, заменявших великой танцовщице красоту. Пикантность, кокетливость, шик больше всего объясняли секрет сценического обаяния Кшесинской. Главными же козырями в крупной игре танцовщицы были энергия, сила воли, практицизм и удивительное знание тайных пружин своего времени.

Это позволяло ей оставаться фактической хозяйкой на петербургской балетной сцене и решать там многое, вплоть до вопросов текущего репертуара.

Естественно, власть Кшесинской вызывала сильное неудовольствие Теляковского. Он рассказывал в книге своих воспоминаний:

«Раз один наивный человек меня спросил:

— Да что же это, наконец? В Александринском театре — Савина, в Мариинском — Кшесинская распоряжается,—а вы кто же?

Я отвечал:

— Директор.

— Да какой же вы после этого директор?

— Самый, — я говорю, — настоящий, и советник тайный, а распоряжаются явные директора, но в списке администрации они, как лица женского пола, по недоразумению не записаны.

И действительно: как в Александринском театре репертуар возили на предварительное утверждение М. Г. Савиной, точно так же в балете поступали по отношению к Кшесинской. Тут дело даже было проще, балетный репертуар короткий: один-два спектакля в неделю; и вот перед выходом этого репертуара в дирекцию являлся главный режиссер балета Аистов. Он был такой большой и солидный мужчина, говорил громко и басом:

— Кшесинская прислала мне сказать, что тогда-то она будет танцевать такой-то балет, о чем и считаю долгом поставить ваше превосходительство в известность.

— Что же, хорошо, — отвечал директор. — Пускай танцует. А я думал было дать балет другой, и такой-то танцовщице... Ну, все равно, я повременю, отложим до следующего раза.

— Конечно, — отвечал режиссер. — С Кшесинской все равно ничего не сделаешь, такой уж порядок еще при ваших предшественниках был заведен.

Все это не анекдоты, а истинная быль».[1]

---

[1] В. А Теляковский. Воспоминания, стр 153—154.

Еще того резче отзывался директор о Кшесинской в дневниках, где настроения минуты не расходились с общим взглядом на положение дел.

Бюрократ и служака, Теляковский был в то же время человеком строгой нравственности. Сдержанный тон его дневников окрашивало иной раз яростное негодование. «В театральной жизни часто все идет ни шатко, ни валко, идет, и себе не отдаешь отчета,— писал он 15 ноября 1910 года.— Но наступают иногда моменты, вроде вчерашнего выхода Кшесинской, когда становится противным этого сорта балет и эта нарядная, циничная, глупая, скотская публика, которая купается в грязи, пошлости и па, изображаемых под звуки барабана, с приторными фермато и завываниями. В эти моменты все делается противным, и чем наряднее и светлее в зале, чем больше подъема в публике, тем становится грустнее за искусство. Неужели это театр, и неужели этим я руковожу? Все довольны, все рады и прославляют необыкновенную, технически сильную, нравственно нахальную, циничную, наглую балерину, живущую одновременно с двумя великими князьями и не только это не скрывающую, а, напротив, вплетающую и это искусство в свой вонючий циничный венок людской падали и разврата».

Особняк «в стиле модерн» на Кронверкском проспекте, дача в Стрельне, превосходившая комфортом тамошний дворец, специальный поезд, подвозивший на эту дачу гостей в дни рождения хозяйки, тысячные банкеты в лучших ресторанах — все это охотно регистрировала газетная хроника Петербурга, наряду с самоубийствами из-за голода, эпидемиями холеры, громкими процессами растратчиков и другими красочными пятнами на лике столицы.

Но несметное богатство и скандальный почет не заслоняли главного. Больше всего Кшесинская стремилась все-таки завоевать непререкаемое первенство в балете. А первенство, казалось бы, добытое давно и прочно, постоянно ускользало из рук прима-балерины.

Оно ускользало, несмотря на решительнейшие акции: в 1901 году из-за каприза Кшесинской был вынужден выйти в отставку директор императорских театров князь Волконский. Сам Волконский объяснял отставку тем, что Николай II по просьбе Кшесинской «вмешивался в мелочные подробности балетного репертуара и даже распределения ролей. Это было всегда ради удовлетворения какого-нибудь желания Кшесинской; это всегда сопровождалось какою-нибудь несправедливостью по отношению к какой-нибудь другой танцовщице».[1]

---

[1] Кн. Сергей Волконский. Мои воспоминания. Родина. Берлин, «Медный всадник», 1923, стр. 152.

Первенство ускользало, несмотря на вето, наложенное Кшесинской на многие основные спектакли балетного репертуара: когда гастролерша Энрикетта Гримальди получила вопреки воле Кшесинской балет «Тщетная предосторожность», прима-балерина «взяла дело в свои руки». И, как вспоминает она, «несколькими днями позже министр двора приказал директору оставить упомянутый балет мне».[1]

Наконец, первенство ускользало и несмотря на усердную работу Кшесинской и ее незаурядные способности: она занималась в Петербурге и за границей у лучших преподавателей. Много талантливых соперниц оспаривало это первенство. И все же представительница второго поколения Кшесинских в петербургском балете была выдающейся балериной в театре своего времени и сыграла в нем заметную роль.

Начало карьеры

По паспорту Матильда Мария Кржесинская родилась 19 августа 1872 года. Она была младшей дочерью характерного танцовщика, «короля мазурки» Ф. И. Кшесинского и танцовщицы Ю. С. Деминской, в первом замужестве Леде. В 1880 году Кшесинская поступила в балетное училище приходящей ученицей.

Восьмилетняя девочка равнодушно вслушивалась в ленивые замечания Л. И. Иванова. Она давно затвердила дома азы балетной науки. «Лев Иванов аккомпанировал нашим танцам на скрипке и, кажется, любил эту скрипку больше своих учениц»,— пишет Кшесинская в мемуарах. По ее словам, внимательные советы Е. О. Вазем также относились к вещам хорошо знакомым, а кроме того, учительнице недоставало воодушевления. Зато перейдя в пятнадцать лет к X. П. Иогансону, Кшесинская встретила в нем «не только выдающегося учителя, но поэта, художника, вдохновенного творца». Она продолжала учиться у него уже актрисой, как и другие ученицы, «высоко ценя въедливые замечания» старого мастера. «Его искусство было благородно, потому что оно было просто, да и сам он был так же прост, как и искренен. Каждое его движение было значительно, выражало мысль, отражало состояние души — и все это он стремился передать нам»,— вспоминает Кшесинская, заключая: «Я в большой мере обязана ему своей карьерой».

Карьера Кшесинской на самом деле была результатом сложного процесса. Академические традиции русской школы представали в ее танце, уже испытав влияние итальянского виртуозного искусства. Ее актерское творчество зиждилось на приемах наивно-патетической пантомимы, унаследованной от отца, и неожиданно

---

[1] Dancing in Petersburg. The Memoirs of Kschessinska. London, 1960, p. 72.

окрашивалось интонациями искреннего переживания, воспринятыми от Вирджинии Цукки. Законченное и по-своему совершенное мастерство Кшесинской было характерно для балета конца XIX века. Эта танцовщица полнее других выразила его нормы и потому более всех оказалась ограниченной в нерешительных своих попытках обратиться к новому.

Весной 1890 года Кшесинская окончила школу экстерном и как Кшесинская 2-я была зачислена в труппу Мариинского театра, где с 1883 года уже служила в кордебалете ее старшая сестра Юлия — Кшесинская 1-я.

Главные роли балетного репертуара тогда исполняли преимущественно итальянские гастролерши. После 1882 года, когда была отменена монополия императорских театров, итальянки заполонили частные сцены, а оттуда перешли и на казенную. С 1885 года, когда в Россию приехала Цукки, лучшим тогдашним танцовщицам Мариинского театра, таким, как М. Н. Горшенкова, В. А. Никитина, А. Х. Иогансон, пришлось потесниться и уступить первенство Карлотте Брианца, Пьерине Леньяни, Антониетте Дель-Эра, Елене Корнальба и другим итальянкам. Названные русские балерины к тому времени завершили свой сценический путь и уже не могли состязаться с приезжими виртуозками. Соперничество с ними стало зато целью многих выпускниц школы, в первую очередь Кшесинской. Она могла близко наблюдать отечественных и приезжих танцовщиц, перенимая лучшее от тех и других. 31 января 1888 года состоялся пятидесятилетний юбилей Ф. И. Кшесинского. Младшая дочь юбиляра выступила с одноклассницей В. Т. Рыхляковой в pas de guirlande из «Своенравной жены»; центральное pas de deux там исполняли Корнальба и Чекетти. В тот же вечер Горшенкова танцевала в двух актах «Пахиты», Цукки — в двух картинах из балета «Брама».

«С того дня, как Цукки появилась на нашей сцене, я начала работать с пылом, энергией и старанием,— признается Кшесинская.— Моей единственной мечтой было подражать ей. В результате к окончанию школы я уже вполне владела техникой». На выпускном вечере в школе Кшесинская исполнила с одноклассником С. П. Рахмановым pas de deux на музыку итальянской песни «Stella Confidenta», которое Цукки танцевала с Гердтом в балете «Тщетная предосторожность». 22 апреля 1890 года Кшесинская дебютировала в том же pas de deux с Н. Г. Легатом на прощальном бенефисе балетного капельмейстера А. Д. Папкова.

Техника юной выпускницы Иогансона отставала все же от технического совершенства Брианца и Леньяни. Первые исполнительницы партий Авроры, Одетты — Одиллии, Раймонды не обладали

драматическим талантом Цукки, но они превосходили ее в виртуозности танца. Обе были моложе и восприимчивее Цукки к требованиям репертуара Мариинской сцены. Умея подчинить бравурный танец тонкости нюансировки, напевности русской музыки, они ставили действительно высокие барьеры перед Кшесинской.

Не расставаясь с Иогансоном, Кшесинская начала брать уроки у Чекетти. На занятиях Иогансона «переливчатая» игра корпуса при переходах из позы в позу, мягкие ракурсы тела в épaulement, слитность движений в пределах заданных комбинаций были непременны и естественны, как дыхание. После занятий с Чекетти они получали особую пикантность, сочетаясь с беглостью пальцевой техники, со смелостью туров, когда руки уверенно берут форс и отчетливо виден каждый поворот на предельно натянутой, словно вонзенной в пол ноге. Труднее всего давались прыжки: отсутствие «воздушности» приходилось преодолевать намеренно долгими приземлениями, обманно затягивая впечатление летящей по воздуху фигуры. Но в прыжках уроки Чекетти помогали блестящей разработкой мелких заносок: тщательно развернутые en dehors ноги словно высекали искры, ударяясь в воздухе икрами и меняя позиции.

Вначале все шло как по маслу. В сезон 1890/91 года юная танцовщица выступила двадцать два раза в балетах и двадцать один в операх. Преобладали кордебалетные места, например пастушка в пасторали «Пиковой дамы». Были и сольные партии. В одной только «Спящей красавице», шедшей второй сезон, Кшесинская исполнила партии феи Кандид в прологе, герцогини во втором акте, Красной шапочки — в третьем. 23 сентября 1891 года Безобразов писал в «Петербургской газете» о «Гарлемском тюльпане» с участием Брианца: «Успех с балериной разделяла юная г-жа Кшесинская 2-я, танцевавшая с г. Кякштом очень красивое pas de deux, кажется из балета «Пахита». Г-жа Кшесинская 2-я удивила знатоков балета смелостью своих туров, настоящим стальным носком. Вот почти готовая балерина, если только театральная администрация даст возможность молодой артистке выдвигаться». Но театральная администрация, всегда бывшая в курсе интимных дел молодых актрис, и не думала чинить препятствий Кшесинской.

Земное и демоническое

В 1891 году Карлотта Брианца покинула Россию. 1 ноября 1891 года Кшесинская исполнила свою первую большую роль в балете «Калькабрино», поставленном Петипа для Брианца 13 февраля того же года. Назавтра после дебюта Кшесинской «Петербургская газета» сообщала: «Все па балерины остались без перемены, что делало задачу юной балерины весьма

серьезной. Уже в первом pas d'action г-жа Кшесинская 2-я показала свои силы: она танцевала смело, красиво, законченно. Вечные камни преткновения для русских танцовщиц — двойные туры на пуанте выходят у г-жи Кшесинской 2-й отлично. Наиболее блестящим образом юная балерина протанцевала второй акт, где в вариации она эффектно делает jetés en tournant». Хроника журнала «Артист» подтверждала: «Г-жа М. Кшесинская талантлива, молода и хороша собою и вполне законченно владеет всем запасом хореографических средств итальянских танцовщиц: силою корпуса, твердостью и отчетливостью пуантов, чисто делает глиссады, свободно делает два и даже три тура на носке».[1] Речь шла о технических «статях» дебютантки. Об образной природе, о внутреннем содержании сценического творчества рецензенты балетных спектаклей 1890-х годов писать избегали, да и не очень-то умели.

«Калькабрино», первый балет Кшесинской, был последним балетом Минкуса, увидевшим свет уже после смерти автора. Музыка ничем не отличалась от других балетов этого композитора. Но программа принадлежала Модесту Чайковскому и неожиданно перекликалась с программой «Лебединого озера», еще не шедшего в Петербурге. «Калькабрино» на три года предварял постановку этого балета в Мариинском театре.

Главная исполнительница «Лебединого озера» воплощает два разных характера — кроткой Одетты и демонической Одиллии. Примерно так же отличались в исполнении одной актрисы две героини «Калькабрино» — итальянская крестьяночка Мариетта и волшебница Драгиниацца. Волшебница превращалась в крестьяночку, чтобы увлечь в ад разбойника Калькабрино, посягавшего на чистоту Мариетты. Незатейливый сюжет не получал глубокой философской разработки, не достигал трагизма «Лебединого озера». Если там борьба двух героинь олицетворяла борьбу чувств в душе героя, то здесь добро и зло противостояли друг другу в наглядно-показательном плане. Мариетта была еще одной разновидностью балетной простушки. Она любила бедного крестьянина против воли отца и отказывалась выйти за богача. Но содержательность внутреннего мира Одетты, заданная музыкой и хореографией, оставалась для нее недоступной.

Значительно интереснее была партия Драгиниаццы. Ликующий демонизм ее танца являлся для Петипа своего рода наброском к загадочному демонизму Одиллии. Когда в «развалинах римского цирка» (третий акт) Драгиниацца увлекала своим танцем Калькабрино, чтобы он не успел «покаяться до зари и тем спасти свою

---

[1] «Артист», 1892, № 25, декабрь, стр. 227.

душу», полухарактерная пластика партии Мариетты постепенно окрашивалась виртуозными подробностями чисто инструментального танца. То был один из блистательных опытов Петипа в области сложного контрапунктирования хореографических тем на простейшей музыкальной канве. Танцевальные движения тарантеллы получали фантастический оттенок, убыстрялись, трансформируясь подобно тому, как трансформируется музыка тарантеллы у Рахманинова в «Рапсодии на тему Паганини».[1] В разгар танца Драгиниацца хватала факел, и «зловещие отблески адского пламени» освещали развалины. Испуганные разбойники убегали, но их атаман Калькабрино не замечал ничего, кроме прекрасной Драгиниаццы. «Огненно-красный костюм Драгиниаццы,— писал Безобразов,— вполне гармонирует с характером танцев балерины... В этих танцах масса жизни, огня, на них весело смотреть».[2]

Фантастика отдавала у Кшесинской вполне реальной жизненной радостью: так активно утверждалась в танце личность актрисы. Через двадцать лет об «органически земном искусстве» Кшесинской, раскрывшемся в «Лебедином озере» «в блеске и звоне вариаций на носках, в протяжных и томных арабесках adagio на вершине технической виртуозности», писал Левинсон. Он приходил к выводу: «Излишне доказывать, что скорбный лиризм «Лебединого озера» лежит вне тесно очерченной области обычного жанра балерины; в пределы окрыленной фантастики она вступила не как прирожденная госпожа, а как смелая завоевательница».[3]

Пределы жанра Кшесинской определялись от роли к роли в первые же годы ее сценической деятельности.

Колоратура танца

17 января 1893 года Кшесинская исполнила партию Авроры в «Спящей красавице», впоследствии одном из коронных ее балетов. «Смелость города берет, не то что балеты, благодаря чему и своему дарованию г-жа Кшесинская 2-я не только осилила «Спящую красавицу», но в конце концов протанцевала балет с блестящим успехом»,— возвестил через день в «Петербургской газете» Безобразов. Он подробно рассказывал, как первоначальная робость при выходе и в адажио с четырьмя жени-

[1] «Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?» — спрашивал С. В. Рахманинов М. М. Фокина в письме от 29 августа 1937 года. Цит. по кн.: М. Фокин. Против течения, стр. 530.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1892, № 323, 23 ноября, стр. 3.

[3] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 20, декабрь, стр. 319—320.

хами сменилась уверенностью, а в pas de deux последнего акта «г-жа Кшесинская 2-я проявила массу огня, силы, смелости в двойных турах, апломб, крепкие пуанты». Критик оставил и бесхитростную, но верную зарисовку наружности дебютантки: «Г-жа Кшесинская 2-я, свежая, хорошенькая, с оживленным личиком, была в спящей красавице очаровательной».

Кшесинская — Аврора появлялась нарядная, усыпанная бриллиантами. Индивидуальность исполнительницы заполняла контуры образа и доминировала над ним, приравнивая к концертному выступлению задачи действия в роли. От раза к разу она совершенствовала сложную инструментовку танца. Чувственная концепция образа Авроры развертывалась в законченных, смелых, изящно модулированных пассажах танца Кшесинской.

Десять лет спустя Светлов писал о Кшесинской — Авроре: «Танцы ее приобрели более апломба, они стали смелее, бравурнее, блестящее с технической стороны; в особенности стали увереннее пируэты и заканчивающие аттитюды».[1] В этой партии танцовщицу признавали даже недруги. Светлов относился к их числу. Во всем противопоставляя Кшесинской Павлову, он писал в 1908 году о дебюте Павловой в партии Авроры, что партия не подходит ей по танцевальной тесситуре. И уже после этого, не переставая восхищаться Авророй — Кшесинской, разразился восторженной похвалой в связи с очередным выступлением своей противницы: «Строгий классицизм танца в «Спящей красавице» является отличительной чертой ее хореографического таланта. Трудно представить себе более отчетливое, более блестящее исполнение трудного и сложного grand pas d'action с четырьмя кавалерами во второй картине. Пируэты, пуанты, jetés en tournant и другие технические детали выходили у нее отчетливо, смело, виртуозно. Прекрасно исполнена была и вариация в «тени Авроры» (третья картина) и прямо блестяще вариация в последнем акте. Точность и разработка классического танца — сильная сторона таланта этой балерины. Классические танцы «Спящей» изобилуют сложными техническими подробностями и виртуозными уснащениями, почему и являются, так сказать, хореографической колоратурой. И г-жа Кшесинская наиболее колоратурная из наших танцовщиц».[2]

Колоратурность танца была приобретена Кшесинской не сразу. В борьбе за первенство приходилось год от года совершенствовать мастерство.

---

[1] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 184, 15 апреля, стр. 3.

[2] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1908, № 48, 18 февраля, стр. 5.

Соревнование с Леньяни

В конце 1893 года в Петербург приехала Пьерина Леньяни. Невиданными до тех пор фуэте она сразу же поставила новый рекорд по части танцевальной техники. Кшесинская, уже считавшая себя единственной претенденткой на место главной балерины Мариинского театра, вынуждена была начать свое первое серьезное соревнование. Оно оттянуло производство Кшесинской в ранг балерины до 1 ноября 1896 года и длилось около восьми лет. Еще до приезда Леньяни Кшесинская исполнила партию феи Драже в «Щелкунчике» (25 апреля 1893 года) и сделала заявку на роль Пахиты, выступив 2 мая 1893 года в сцене бала; весь спектакль она исполнила 2 февраля 1894 года. Но Леньяни сразу победила публику Мариинского театра. К тому же ее приезд совпал с помолвкой и свадьбой наследника, вскоре ставшего императором Николаем II. Лишь со временем выяснилось, что Кшесинская сохранила влияние в высших сферах. Пока же ей пришлось довольствоваться ролью Сванильды в «Коппелии» (25 апреля 1894 года), в которой незадолго перед тем выступила Леньяни, и отойти на второй план. Летом 1894 года она исполнила еще роли наяды в «Наяде и рыбаке» и Флоры в «Пробуждении Флоры» на парадных спектаклях в Красном Селе.

Из-за продолжительного траура по Александру III сезон 1894/95 года был краток и неинтересен. По приглашению известного тогда антрепренера Рауля Гюнцбурга в феврале Кшесинская уехала на гастроли в Монте-Карло. Она и Преображенская выступали с И. Ф. Кшесинским, А. Ф. Бекефи, Г. Г. Кякштом. Брат и сестра Кшесинские имели оглушительный успех в мазурке. В апреле Кшесинская так же успешно гастролировала с отцом в Варшаве.

«Сезон 1895/96 года был для меня грустным»,— признается Кшесинская в мемуарах. Единственной заметной новой ролью в этом сезоне была Галатея в «Ацисе и Галатее» Л. И. Иванова: ее Кшесинская получила от Рославлевой, уехавшей после премьеры в Москву. В мае 1896 года балетная труппа Мариинского театра должна была соединиться в Москве с труппой Большого театра для репетиций коронационного балета «Жемчужина». Балет ставил Петипа на музыку Дриго: главные роли исполняли Леньяни и Гердт. Выступление Кшесинской перед молодой императрицей было сочтено неуместным. От участия в этом спектакле танцовщицу отстранили. Ей пришлось пустить в ход все свои связи, чтобы заставить дирекцию ввести ее в уже готовый балет. «Когда администрация получила приказание императорского двора,— рассказывает она,— репетиции «Жемчужины» были закончены и роли рас-

пределены. Для того чтобы я могла выступить в балете, Дриго вынужден был сочинить добавочную музыку, а Петипа поставить специально для меня pas de deux, в котором я была Желтой жемчужиной (в балете уже были белая, черная и розовая жемчужины)». Событие это немедленно повлияло на положение Кшесинской в труппе.

С осени 1896 года в ее репертуар вошло сразу несколько ролей: Лиза в «Тщетной предосторожности», Млада в одноименном балете Петипа на музыку Минкуса, Венера в «Синей Бороде», Тереза в «Привале кавалерии». Правда, на премьере «Синей Бороды» главную роль Изоры исполняла Леньяни, создавшая сезоном ранее образы Одетты и Одиллии в «Лебедином озере»; она же исполняла роль Терезы на премьере «Привала кавалерии», передав ее затем Кшесинской. 9 февраля 1897 года Кшесинская выступила в pas de Diane возобновленного «Царя Кандавла» (впервые она танцевала это pas в 1893 году) и затмила неудачливую московскую гастролершу Л. М. Нелидову, исполнявшую главную роль Низии.

Борьба за первенство продолжалась с переменным успехом. 9 ноября 1897 года Кшесинская исполнила роль Готару-Гиме — героини нового балета Л. И. Иванова «Дочь микадо». Балет был слаб, и через два месяца о нем заставила забыть премьера «Раймонды» Глазунова — Петипа с Леньяни в главной роли. Но это был и последний триумф Леньяни.

В октябре 1898 года для Кшесинской возобновили давно не шедшую «Дочь фараона», в 1899 году — «Эсмеральду», ставшую лучшим балетом ее репертуара.

В 1900 году соревнование балерин закончилось в двух коротких балетах Глазунова, поставленных Петипа. Леньяни получила роль Изабеллы в «Испытании Дамиса», Кшесинская — партию Колоса во «Временах года». Условия поединка оказались неравные. Леньяни нечего было делать в костюме, повторявшем платье Камарго на портрете кисти Ланкре, в туфельках с каблуками. «Непонятно появление в этом балете г-жи Леньяни,— писал музыкальный критик Ю. Д. Энгель.— Трудно представить что-нибудь более несоответствующее характеру таланта артистки, при виртуозности ее техники, исключительном совершенстве именно в классических танцах, видеть ее в длинном платье, танцующую passe-pied или gavotte — что-то уж очень странно! !» [1] Критика наперебой толковала об этих странностях. А виновница толков Кшесинская торжествовала победу: одетая в короткий золотистый тюник, она «плела на

[1] Э[нгель]. Театр и музыка. «Россия», 1900, № 270, 25 января, стр. 4.

пальцах кружева» в виртуозной вариации и красовалась в адажио Колоса и Зефира — одном из шедевров Петипа. Чувствуя, как пошатнулось его положение после ухода Всеволожского с поста директора театров в 1898 году, старый хореограф решил опереться на всесильную фаворитку и отдать предпочтение ей. В том же 1900 году он поручил ей и роль Коломбины на премьере «Арлекинады» Дриго. Роль опять-таки мало отвечала данным танцовщицы. Даже десять лет спустя критика твердила: «Коломбина в «Арлекинаде» совсем не ее роль... Кшесинская — не Коломбина».[1] Несмотря ни на что, в 1901 году контракт с Леньяни не был возобновлен, и Кшесинская осталась хозяйкой петербургской балетной сцены. Она даже отпраздновала десятилетний юбилей. В ее репертуар вошли «Лебединое озеро», «Конек-горбунок» и «Камарго», принадлежавшие Леньяни. Еще 3 декабря 1900 года, на сорокалетнем юбилее Гердта, она попробовала силы в «Баядерке», но скоро уступила этот балет Павловой. Впереди был «Дон Кихот» Горского, где для Кшесинской ставилась центральная партия Китри.

Но победа была и кульминацией. Наступил XX век. Он выдвинул новые требования, стал устанавливать свои законы. Пока шла баталия за первенство в академическом стиле танца, наметились небывалые поиски. Пришло и новое поколение танцовщиц: оно откликнулось на призывы хореографов-искателей быстрее и успешнее, чем могла откликнуться Кшесинская.

Судьба танцовщицы определилась в рамках репертуара, который сложился до 1900-х годов, и судить ее надо по законам того времени — достаточно строгим законам академизма.

Отражения классицизма

Танцовщица виртуозного типа, Кшесинская была и незаурядной актрисой — последней актрисой балетного классицизма. Она умела трогать публику в давно знакомых ситуациях старых спектаклей, умела оправдать ходульную патетику балетной мелодрамы. На первый взгляд, такие же примерно черты проявлялись и в искусстве Преображенской. Между тем несходство было разительное. Концертность танца Преображенской демонстрировала импровизационную чуткость к оттенкам стилей и разнообразие возможностей. Концертность танца Кшесинской прежде всего утверждала сильную индивидуальность, манеру, стиль самой исполнительницы. То наивное и устарелое в рисунке образа, что Преображенская смягчала, порой снимала доверительной интонацией, легкой улыбкой, лирической растушевкой, Кшесинская подавала

---

[1] Л. Козлянинов. «Арлекинада», «Капризы бабочки» (Бенефис кордебалета). «Новое время», 1910, № 12474, 2 декабря, стр. 5.

с фанфарным блеском, напоказ утверждая себя в образе, упиваясь ролью и, что называется, купаясь в ней. Концертность музыкально-истолковательского порядка перекрывалась благодушными навыками концертности премьерской. Поэтому Кшесинская много дальше, чем Преображенская, отстояла от танцовщиц нового поколения — от Павловой и Карсавиной.

Кшесинская и Павлова — воспитанницы одной и той же школы, одних и тех же учителей — выглядят актрисами разных эпох на фотографиях середины 1900-х годов. Собственно, разница возникает после 1904 года, то есть после первых гастролей Изадоры Дункан в России.

Облик Павловой изменяется от снимка к снимку. Ее тело становится все более свободным и гибким, подчиняя своим движениям складки костюма. Голова закинута, волосы небрежно подколоты, может быть просто распущены, губы вдохновенно полураскрыты или скорбно сжаты. Руки порывисто взлетают, охватывают пугливо плечи, тревожно прижимаются к груди. Ноги иной раз совсем нарушают канон классической школы, словно импровизируя в звуках неслышимой музыки. Даже спокойная поза лишена статики, передавая только вот этот миг нестойкого, текучего времени.

Облик Кшесинской всегда неизменен, какова бы ни была роль. Голова наклонена вбок, волосы, будь то хоть египетская царевна, хоть бродячая цыганка, аккуратно завиты, уложены по моде. Шея часто выпрямлена бриллиантовым ожерельем.[1] Торс схвачен тугим корсетом. Руки фиксируют заданную позу. Ноги выворотно закрепляют четвертую или пятую позицию экзерсиса. Идеал неподвижно застывшего времени передан в устойчивой, законченной форме.

Неизменны оставались и страсти тщательно разученной роли. Павлова расточала душевные силы, перевоплощаясь в Никию или Жизель, в Лебедя или героиню «Ночи» Рубинштейна, превращая концертный номер каждый раз в новый спектакль. У Кшесинской лукавство Лизы, гордость Аспиччии, горе Эсмеральды могли быть сыграны сегодня хуже, завтра лучше, но во всех столь разных ролях она оставалась собою — прима-балериной императорской сцены. Смятенному поиску противостояла незыблемость старых норм. Великая танцовщица-актриса и блистательная премьерша-виртуозка в одной и той же роли демонстрировали не просто

[1] «Напрасно г-жа Кшесинская, играя во втором действии нищенку, не сняла своих бриллиантовых серег и роскошного жемчужного колье. Просящая милостыню и вдруг в бриллиантах! несуразно»,— писала о «Пахите» 6 ноября 1895 г. «Петербургская газета».

стык индивидуальностей и личных вкусов. Век нынешний и век минувший сталкивались в их искусстве, обнажая антагонизм творческих идей, непримиримость эстетических позиций.

И обе умели одерживать победы, заставляя сторонников чужого лагеря ценить силу противника.

Лиза «себе на уме»

После очередного представления «Тщетной предосторожности», уже седьмой год числившейся в монопольном репертуаре Кшесинской, Светлов был вынужден признать, что давно «не был свидетелем такого шумного и вполне заслуженного успеха, какой имела в этот вечер наша балерина. К энтузиазму «крайней правой» присоединились умеренные «центра» и даже «крайняя левая» балетного парламента. Самые закаленные в боях антикшесинисты, увлеченные общей волной восторгов и внутренним голосом справедливости, плескали в ладоши с растерянными и мрачными лицами».

Светлов объяснял причины восторгов. «Хорошенькая, оживленная, грациозная» Лиза Кшесинской, по его словам, была «себе на уме». Показывая, как «тонко обдуман и цельно проведен» этот замысел, критик явно намекал на близость такой Лизы личным качествам исполнительницы. При всем том он не ограничивал себя в похвале танцам Кшесинской, исполненным «с необыкновенным, редким блеском... Самые сложные технические трудности она исполняла элегантно и нарядно, без малейших видимых усилий, как бы шутя».[1] Светлова восхищали фуэте Кшесинской, многочисленные вставные па и вариации.

Большинство из них не имело отношения к основному хореографическому тексту «Тщетной предосторожности». Они (например, фуэте) не вытекали из образной сути балета. Но эти па составляли гордость Кшесинской, а потому переходили от героини к героине, подобно иным излюбленным трелям и пассажам в разных ариях оперной примадонны. Публика и в самом деле ждала танцевальных фиоритур Кшесинской, невзирая на характер действующего лица, и радовалась им, как радовалась верхним нотам певицы, не слишком беспокоясь о том, что на ней надето — фата невесты или трико озорного пажа.

В то же время публика не согласилась бы на самодовлеющую виртуозность. Затаив дыхание на вокализе или enchaînement, она требовала, чтобы певица или танцовщица, с честью выйдя из отступления в область «чистого искусства», продолжила развитие характера, вызвала смех или слезы, передавая события действия.

---

[1] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 209, 29 апреля, стр. 3.

Аспиччия

Кшесинская умела трогать сердца в перипетиях старых балетов. Ее талант, по словам Плещеева, «выражался в счастливом сочетании образцовых классических танцев с вдохновенными драматическими переживаниями».[1] Роль Аспиччии из балета «Дочь фараона» позволяла сочетать то и другое в полной мере. Кшесинская исполняла ее почти двадцать лет, неохотно подпуская к ней других танцовщиц.

Рецензенты первых выступлений замечали, что в манере танцев Кшесинской «проглядывает какая-то излишняя аффектация и даже резкость, порой мешающая полноте художественного впечатления»,[2] и хотя молодой танцовщице «нельзя отказать, чтобы у нее по временам не вспыхивал артистический огонек мимистки, но, к сожалению, это только одиночные вспышки, не имеющие необходимых сил, чтобы слиться в одно общее согревающее пламя»,[3] а «вообще талант г-жи Кшесинской всецело обязан технике, так как ее пластика оставляет желать лучшего».[4]

Через несколько лет исполнение Кшесинской роли Аспиччии стало считаться эталоном и, в специфичности своей, действительно было таковым. В пору постановки «Эвники» и «Египетских ночей» ее концепция вызывающе транспонировала балетный Египет образца 1862 года на вкус современных приверженцев академического балета. Аспиччия Кшесинской была космополитична, перекликаясь тем самым с залом. «Бесчисленные бальные туалеты всевозможных цветов и нюансов, сверкающие бриллиантами плечи, бесконечные фраки и смокинги, обрывки английских и французских фраз, одуряющий аромат модных духов, словом — знакомая картина светского раута»,— описывал зал репортер «Петербургской газеты» 9 октября 1907 года и, как о хозяйке этого раута, продолжал уже об Аспиччии — Кшесинской: «Очень ей шел красивый бледно-голубой с пальетками костюм, оранжевый лиф с голубым кушаком».

Публике партера и бельэтажа, в которой мало оставалось русского, была любезна египтянка в концертно-бальном туалете от Пакена и бриллиантах от парижских ювелиров. Эта публика

---

[1] А. Плещеев Кшесинская. В сб. «Русский балет», альбом «Солнца России», СПб., 1913, стр. 5.

[2] Н. Ф[едоров]. «Дочь фараона». «Театр и искусство», 1898, № 43, 25 октября, стр. 762.

[3] Свой. Балетный спектакль. «Биржевые ведомости», 1899, № 294, 26 октября, стр. 3.

[4] Nemo. Письмо из Петербурга. «Московские ведомости», 1899, № 305, 5 ноября, стр. 5.

ценила и сверкающую технику балерины и ее мимический талант, поданный в изысканной упаковке. «Красота поз оскорбленной женщины, выражение в лице чувства негодования было передано г-жою Кшесинской мастерски. Здесь артистка безусловно — художница»,— писал о том же спектакле в той же газете некто под псевдонимом Не балетоман. Если учесть, что, бросившись в Нил, оскорбленная Аспиччия встречала самый радушный прием у божества Нила и выступала в кругу рек мира на «рауте», устроенном в ее честь, то все компоненты образа складываются в логичное целое.

Среди них уместна была и пантомима, которая включала условный жест. Укрывшуюся в рыбачьей хижине царевну-беглянку настигал влюбленный в нее нубийский царь. Эту роль играл со дня премьеры Ф. И. Кшесинский, непосредственно передавший дочери искусство благородного патетического жеста. При виде друг друга оба картинно застывали: он — охваченный страстью, она — испугом. Широкие, рассчитанные на общий план движения сменялись паузами, которые фиксировали повелительный взмах руки, отшатнувшуюся или гневно выпрямленную фигуру. Еще труднее этой условности в настоящем времени была условность пантомимных обращений в прошлое. «Без малейшей утрировки провела она... знаменитый рассказ последнего действия о пережитых страданиях и опасностях»,— восхищался еще один рецензент,[1] тогда как другой подхватывал: «Мимическая сторона роли у г-жи Кшесинской полна жизненной правды и смотрится с захватывающим интересом».[2]

Через покровы жестов, объясняющих прошедшее действие, до жизненной правды было сложнее добраться, чем до тела подлинной египетской мумии. Выручало то, что в предыдущих актах зритель сам наблюдал события, описываемые теперь. Все-таки многие фразы пантомимной речи Аспиччии оставались непонятными. Тем не менее зритель соглашался «верить на слово». Возможно, так получалось и потому, что балерина сама верила в происходившее на сцене и заставляла верить других.

Традиции академической пантомимы и «благородного действенного танца» нашли в Кшесинской последнюю представительницу в полном и всеобъемлющем смысле. Разумеется, эти традиции не умерли в русском балете и поныне. «Дочь фараона» сошла со сцены в 1928 году вместе с И. Ф. Кшесинским, взявшим ее для

---

[1] И. Б. «Дочь фараона». «Биржевые ведомости», 1910, № 11520, 19 января, стр. 6.

[2] Vidi [Б. В. Шидловский]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 17, 18 января, стр. 4.

прощального спектакля. Но до сих пор на сцене Театра оперы и балета имени Кирова идет балет Петипа «Баядерка». Роль Никии в нем исполняли и Павлова и Кшесинская. В искусстве М. Т. Семеновой и Н. М. Дудинской, лучших советских исполнительниц этой партии, отозвались поиски обеих балерин. Глубина переживаний, трагедийная насыщенность образа, вдохновенная музыка танца перекликались с павловским прочтением роли. Но в виртуозных «листовских пассажах» танца последнего акта напоминала о себе и исполнительская манера Кшесинской. К любой из советских исполнительниц могли быть также отнесены слова: «Без всякой утрировки, без бутафорских жестов, как большая драматическая актриса изобразила она расставание с молодой жизнью и возлюбленным»,— сказанные о Кшесинской — Никии.[1] Стоит отметить, что эту сцену Кшесинская проводила иначе, чем предыдущие и последующие исполнительницы. Она не танцевала с корзиной, где под цветами была скрыта змея, а сама вынимала из корзины сонную змею и, дразня ее в танце, сознательно шла навстречу гибели.

Эсмеральда

Коронной ролью Кшесинской критики объявляли Эсмеральду. Эту роль она не хотела делить ни с кем. «Со времен Цукки одна г-жа Кшесинская исполняет трудную роль девочки-цыганки»,— писал уже через двенадцать лет после ее дебюта Козлянинов.[2] То был в самом деле один из наиболее примечательных образов репертуара танцовщицы. «Новая роль вполне удалась г-же Кшесинской,— говорилось уже в одной из первых рецензий.— Она выказывает в ней сильный, разнообразный и тонкий мимический талант. В ее исполнении дикарка-цыганка очень мила и трогательна. Она сохраняет весь данный ей поэтом букет идеализма и сентиментализма. Мимическая экспрессия артистки местами действительно красноречива».[3]

Автор одной из последних рецензий писал: «Тени балерин — Эсмеральд минувшего столетия меня не тревожат. Улетели в вечность образы, созданные Фанни Эльслер, Соколовой, Цукки... Люблю я Кшесинскую в Эсмеральде, когда она беззаботной цыганочкой с бубном в руках танцует среди бродяг и нищих; люблю ее в тот момент, когда лицо ее выражает сострадание к участи пойманного разбойниками поэта Гренгуара. А мечтания

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 308, 8 ноября, стр. 5.

[2] Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1910, № 12181, 8 февраля, стр. 3.

[3] Буква [И. Ф. Василевский]. Петербургские наброски. Возобновление балета «Эсмеральда». «Русские ведомости», 1899, № 329, 28 ноября, стр. 3.

о прекрасном Фебе? А вынужденный танец на дворе замка Флер де Лис, как он прекрасен! А сцена с синдиком Фролло, а шествие на казнь и эта немая в ужасном горе молитва!»[1]

Эсмеральда Кшесинской не походила ни на романтическую цыганку, какой изображала ее Фанни Эльслер, ни на натуралистически страстную Эсмеральду Цукки. Не похожа она была и на тех Эсмеральд, что пришли после: от Карсавиной, Смирновой, Спесивцевой до Люком, Иордан, Вечесловой, Балабиной. По словам ее рецензента, она действительно сохраняла «данный ей поэтом букет идеализма и сентиментализма». Но поэтом для нее был не Гюго и не Жюль Перро, первый постановщик балета, а Мариус Петипа, который во второй половине XIX века неоднократно подновлял и переделывал хореографию.

Эта Эсмеральда появлялась в торчащих белых тюниках («Кшесинская вышла танцевать в очень коротких юбках»,— ужаснулся Теляковский на представлении 3 декабря 1906 года), в лифе с аппликациями. Пышно уложенные волосы украшала шапочка с нашитыми на нее монетами. Розовые трико и атласные туфельки довершали костюм прима-балерины.

Танцуя среди бродяг и нищих, прося их пощадить Гренгуара, Эсмеральда — Кшесинская неизменно сохраняла дистанцию между собой и кордебалетом. Ни те, кто находился на сцене, ни те, кто сидел в зале, не забывали о том, что участвуют в спектакле Кшесинской. Но и те и другие восхищались блеском ее мастерства в передаче горестной судьбы цыганки. «В исполнении Кшесинской местный колорит сведен почти на нет,— писал Левинсон в 1913 году.— Она танцует с прямым, негнущимся торсом; нет восточных волнистых движений живота, нет вызывающей игры бедрами испанских гитан, нет национального оттенка в port de bras. Она танцует полухарактерную роль Эсмеральды в обобщенной классической манере. В технических подробностях ее танца много блеска, как бы внешнего, но как глубоко тревожит нас этот блеск. Пантомима ее вдохновенна. Эсмеральда Кшесинской надолго покоряет воображение и волнует мысль».[2]

Проницательное наблюдение дает ключ к секрету ее искусства. Цыганка, индийская баядерка, египтянка или испанка, она была прежде всего классическая танцовщица. Именно такой идеальный тип танцовщицы представлял себе Петипа, когда сочинял знамени-

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 3, 4 января, стр. 3.

[2] Андрей Левинсон. Три роли М. Ф. Кшесинской. В сб. «Русский балет», стр. 7.

тое pas de six во втором акте «Эсмеральды». Тогда, в 1886 году, его понял Дриго, сочинив музыку pas de six в форме классического адажио, обобщенно развивающего тему страдания. Его так же хорошо поняла Кшесинская в 1899 году, передав эту тему в контрасте плавных, торжественно-скорбных пассажей с поддержкой партнера и стремительного бисерного бега — pas de bourrée на пальцах. Виртуозный блеск танца тревожил так же, как тревожит блистательно исполненный номер в сольном концерте пианиста или скрипача. Сила и глубина чувства возникают не помимо технических трудностей, а в неуловимой зависимости от них. Pas de six становилось вершиной abend'а Кшесинской, когда она выступала в «Эсмеральде». Такими же вершинами были вариация под названием «Ручеек» в «Дочери фараона», которую Кудрин сравнил с «листовской вещью»,[1] эпизод сна в «Дон Кихоте», адажио трех актов «Спящей красавицы». Это поразительно объяснил Левинсон в только что цитированной статье. Тонко характеризовал он и актерское мастерство балерины: «Жест и мимика Кшесинской непосредственно и полномерно обнаруживают лишь общечеловеческие переживания, элементарные и цельные чувства, в патетически и психологически совершенных, я бы сказал, нормативных формах».

Оценка роли одной актрисы перерастает в обобщение. Она приложима к господствующему стилевому направлению актерской игры в петербургском балете XIX века. В сущности, приложима она и к петербургским драматическим актерам такого типа, как В. А. Каратыгин, вплоть до высокого мастерства Ю. М. Юрьева. В такой игре продуман, выверен и закреплен каждый жест, каждая поза. А жесты эти плавны и значительны, позы благородны и статуарны. Такое приподнятое на котурны искусство неотрывно от петербургских архитектурных ансамблей с безукоризненными пропорциями «античных» портиков и колонн, от плац-парадов с четкими ритмами кавалерийской рыси и блеском шашек, враз вынутых из ножен, от «Последнего дня Помпеи» Брюллова с фигурами, освещенными театральной молнией и благородно позирующими посреди рушащихся храмов. Такая игра имела далекие традиции и требовала особой драматургии. И не зря точно по мерке пришлась Кшесинской роль Фенеллы в опере Обера «Немая из Портичи», ибо Кшесинская была последней законченной представительницей этого обветшалого рода искусства в русском музыкальном театре.

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 336, 7 декабря, стр. 4.

Правда, к ней, как и ко многим представителям этого стиля игры в балете, была приложима крылатая фраза Тынянова: «В Петербурге каждый переулок хочет стать проспектом». Ясный в основе стиль обнаруживал примеси разного свойства, влияния всяких сортов. Романтизм, переваренный в недрах Второй империи, отозвался в русском балете грациозной ужимкой М. С. Суровщиковой-Петипа, занятным сочетанием монастырских правил школы и опереточного канкана. Пикантный разрез на юбке первой Прекрасной Елены — В. А. Лядовой открывал ногу до бедра, но облаченную в трико весьма условного телесного цвета...

Фенелла

Жанр оперы-балета, гибрид, рожденный музыкальным театром Франции, как раз и был благосклонно принят на русской сцене благодаря сугубой театральности форм. Одним из ответвлений этого жанра была «Немая из Портичи», где поколения русских танцовщиц пробовали себя в роли безгласной героини. Игра Кшесинской явилась синтезом и своего рода итогом игры исполнительниц XIX века. Придирчивый Светлов оставил тому невольное свидетельство. 8 марта 1909 года «Немая из Портичи» шла на сцене Консерватории в исполнении итальянских гастролеров. Назавтра Светлов писал в «Петербургской газете»: «Эта опера может идти только на такой сцене, где есть выдающиеся по мимическому таланту артистки. Дирекция итальянской оперы, конечно, не могла сделать более удачного выбора, как приглашение на несколько спектаклей «Фенеллы» г-жи Кшесинской». По его словам, роль была обдумана Кшесинской «в мельчайших подробностях, из которых складывается яркий и трогательный образ, живой, реально-красивый и цельный». Описывая «прелестный «дуэт» пластического безмолвия с колоратурным сопрано» в исполнении певицы Баронат и танцовщицы Кшесинской, он сообщал, что старожилы, «перевидавшие немалое количество Фенелл, находили вчера, что г-жа Кшесинская является одной из самых сильных исполнительниц этой сложной по драматическим ситуациям роли. Успех нашей балерины был полный...»

Может быть, еще более картинно, в манере середины XIX века, описал Кшесинскую — Фенеллу свидетель одного из последних выступлений балерины в Петрограде 1917 года. Опера шла на сцене Мариинского театра. «Все перипетии драмы обольщенной девушки, брошенной соблазнителем-герцогом, затем весь ряд переживаний, борьба между чувством мести и жалостью, граничащей с самоотвержением, и, наконец, отчаяние при вести об убитом брате — вся эта страшная гамма человеческих страданий трогала до слез благодаря драматическому таланту г-жи Кшесинской, без слов, одним

только жестом и мимикой выразительного лица»,— писал критик.[1] Кшесинская действительно нашла себя в роли Фенеллы.

Вместе с Легатом

С памятного для нее вечера 22 апреля 1890 года, когда юная, только что из школы Кшесинская исполнила первое pas de deux с Легатом, окончившим школу на два года раньше, пути танцовщицы постоянно соприкасались с путями ее первого партнера. Чаще всего она танцевала именно с ним. Он был ее Дезире в «Спящей красавице», принцем Коклюшем в «Щелкунчике» и Зигфридом в «Лебедином озере», ее Гренгуаром в «Эсмеральде», Коленом в «Тщетной предосторожности», Таором в «Дочери фараона», Люсьеном в «Пахите», Францем в «Коппелии», Арлекином в «Арлекинаде», Базилем в «Дон Кихоте»... С Легатом она ездила в 1903 году в Москву танцевать «Дон Кихот» на сцене Большого театра, с ним в том же году она исполняла в Вене «Коппелию» и «Эксцельсиор», летом 1908 года в парижской Гранд Опера — «Коппелию» и «Корригану», в начале 1909 года в Варшаве — «Тщетную предосторожность»... Разумеется, он был ее партнером в собственных балетах: в pas de trois из «Феи кукол», во вставном «Rêverie», а потом и в роли принца из «Аленького цветочка», наконец, в роли магараджи Нуреддина из «Талисмана».

Бывали и другие партнеры, но Легат был самый надежный и этим славился. Вдобавок он придерживался во многом близких взглядов на искусство, всей душой был предан классическому танцу (в этом состояла его сила) и формам балетного спектакля XIX века (в этом заключалась его слабость). Кшесинская ценила и то и другое. «Последние девять-десять лет я занимаюсь с Н. Легатом и под его наблюдением прохожу все балеты»,— сообщала она в 1911 году интервьюеру.[2]

Близок ей был и Легат-хореограф, поскольку он держался традиций академического наследства. Кшесинская удобно чувствовала себя в его танцах. Одной из вершин самоутверждения балерины был «Талисман» в постановочной редакции Легата. Выступление Кшесинской в партии Нирити явилось веской декларацией в защиту классического танца; но этот танец и здесь существовал внутри устарелых форм спектакля и в глазах сторонников Фокина выглядел анахронизмом. Один из влиятельных «фокинцев», Теляковский, разочарованный в Легате и ненавидевший Кшесинскую по причинам отнюдь не только эстетического свойства, писал

[1] А. Паули. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1917, № 18, 19 января, стр. 13.

[2] М. Б—г. У М. Ф. Кшесинской (Беседа). «Петербургский листок», 1911, № 43, 13 февраля, стр. 11.

в дневнике 14 ноября 1910 года: «Присутствовал в Мариинском театре на балете «Талисман» — первый выход Кшесинской. Редко мне приходилось видеть такое торжество вульгарности, пошлости и банальности, как сегодня, начиная с самой Кшесинской, ее короткого костюма, толстых, развороченных ног и раскрытых рук, выражающих полное самодовольство, призыв публики в объятия. Сочувствие публики, приходящей в ярый восторг от цирковой музыки и пошлых грубых па, по четыре раза бисированных, прямо вселяло омерзение ко всему балету».

Теляковский записывал это для себя. Назавтра в «Петербургской газете» Не балетоман отчитал Кшесинскую чуть вежливее по форме, но не менее сурово по существу. Упоминая про «тяжеловесность» и «резкость», он писал, что «видна напряженность мускулов и прочие недостатки балерины», намекал на неумолимый рок времени, советовал помнить «школьные прописные истины» о необходимости постоянной тренировки. Он признавал даже, что «мимика у балерины вчера почти отсутствовала», а «танцы у нее выходили гораздо лучше с кавалером г-ном Легатом, чем с довольно неуклюжим г. Андриановым», — словом, успех был не совсем тот, как «в былые славные ее времена».

Отповедь оказалась настолько резкой, что Плещеев счел себя обязанным вступиться за балерину: «Она никогда так не танцевала! — сказал бы я.— Техника ее замечательна. Это не сухая техника, это смелое искусство».[1]

Старый критик, разумеется, не переубедил Теляковского. Записи в дневнике директора свидетельствовали о стойкой неприязни. 1 января 1912 года Теляковский вновь писал о Кшесинской в том же балете: «Кшесинская была в ударе. Царская ложа была наполнена молодыми великими князьями, и Кшесинская старалась, причем самый вульгарный номер в третьем действии бисировала четыре раза. Знай наших». Далекий от беспристрастности во многих и многих вопросах, Теляковский и здесь излагал свою, субъективную правду. Но ничуть не менее искренни были те, кто находил в танце Кшесинской подлинную поэзию. Вот что писал о том же вечере Волынский:

«М. Ф. Кшесинская танцевала вчера в «Талисмане» с необыкновенным подъемом. Артистка показывает настоящие чудеса хореографической техники... Она играет себя, свой гений, капризный и могучий, с оттенком греховной личной гордыни... От вычурно кричащих линий ее демонского искусства веет иногда морозным

---

[1] А. Плещеев. О балете (Письмо в редакцию). «Петербургская газета», 1910, № 315, 16 ноября, стр. 5.

холодком. Но временами богатая техника артистки кажется чудом настоящего и притом высокого искусства. В такие минуты публика разражается неистовыми аплодисментами, воплями сумасшедшего восторга. А черноглазая дьяволица балета без конца повторяет, под браво всего зала, свои невиданные фигуры, свой ослепительно прекрасный диагональный танец через всю сцену».[1]

Существо того, что делала Кшесинская в «Талисмане», выразительнее всех передал Левинсон: «Вокруг Нирити пылают пурпурные туники оживленных бенгальских роз и вспыхивают огненные языки. Сама артистка пляшет здесь словно от избытка жизненных сил: на бесчисленных хрустальных гранях легатовских танцев играет отблеск какого-то внутреннего зарева... Как всегда, апогей подъема был достигнут артисткой в «коде» четвертой картины — в *пятикратном* на этот раз повторении короткой, из 16 тактов, простой, из трех фигур и гениальной хореографической фразы. После красивого прелюда духов земли с тонким плетением заносок вступает балерина косыми взлетами боковых кабриолей, рядом скольжений на носке и кругов в воздухе. Кшесинская бросается в пляску очертя голову; после второго повторения она уже не сходит со сцены, горя нетерпением, в каком-то отчаянном восторге».[2]

Отзыв Левинсона, где воспет классический танец Кшесинской — Нирити, относился к 1916 году. Два года спустя, когда в Мариинском театре не было уже ни Теляковского, ни Кшесинской, этот критик хмуро писал о Нирити — Смирновой. Свою статью он озаглавил: «Утраченный талисман». «Смирнова — Нирити имела успех, минутами бурный. Но это пиррова победа...— утверждал он.— Чем успешнее были ее усилия, тем безраздельнее овладевало подмостками невидимое присутствие Кшесинской». Левинсон снова останавливался на «номере», бесившем Теляковского: «В «коде» 3-го действия есть момент — несколько коротких хореографических фраз,— вызывавший неистовство всего зала. В последний раз Кшесинская должна была исполнить этот пассаж шесть раз... Тогда эта короткая цепь стремительных движений была лишь формой для небывалого вакхического опьянения пляской, для огромного темперамента, плеснувшего через край. Над прямым торсом и высоким взлетом в сторону ног горело восторгом бледное лицо. Незабвенные мгновения!»[3]

---

[1] А. Волынский. Черноглазая дьяволица («Талисман»). «Биржевые ведомости», 1912, № 12715, 2 января, стр. 5.

[2] Андрей Левинсон. М. Ф. Кшесинская в «Талисмане». «Речь», 1916, № 18, 19 января, стр. 5.

[3] Андрей Левинсон. Утраченный талнсман (Бенефис кордебалета). «Жизнь нскусства», 1918, № 45, 25 декабря, стр. 2.

Можно и даже необходимо учитывать пристрастность как противников Кшесинской, так и ее защитников. А. Я. Левинсон не составлял исключения. Однако и в наши дни, когда междоусобицы той давней поры забыты, кода Кшесинской — Нирити воскресает в памяти очевидцев как одно из высоких бравурных «послесловий» классического танца на русской предреволюционной сцене. Ф. И. Блинов находит, что Кшесинская тут «превзошла себя». М. М. Михайлов, участник «Талисмана» в свои школьные годы, вспоминает: «В коде Кшесинская бесконечно бисировала. Повторялись два танцевальных куска. В первом она делала по косой кабриоли вперед на éffacée; в них ее нога после удара легко и сильно взлетала выше головы. Во втором же — широко скользя по планшету сцены, вскакивала на пальцы в первый арабеск. Она делала это с таким брио, что поклонники ее таланта буквально сходили с ума от восторга...»[1] Таковы объективные факты.

И все-таки Теляковский, при всей предвзятости оценок, стоял на почве фактов, когда характеризовал *позиции* своих противников — балерины и ее партнера-балетмейстера. «Кшесинская принимает участие в операции против талантливого Фокина, за бездарного Легата, ее друга, рутинера»,— отмечал он 15 ноября 1910 года. «Легат, Кшесинская и Сергеев составляют один лагерь и против Фокина, как талантливого человека»,— подтверждал он 10 февраля 1911 года. Его дневник тех лет пестрит подобными свидетельствами. Отнюдь не бездарные Кшесинская и Легат то и дело опирались друг на друга в совместных походах против Фокина.

Битвы с новым и перемирия

Искусство Кшесинской могло появиться и расцвести только в условиях императорского театра. Этому искусству были противопоказаны новые веяния в хореографии, вызвавшие к жизни реформу Фокина. Недаром Кшесинская находилась в состоянии позиционной войны с наступающим новым, переходя от вылазок к обороне, заключая тактические, но непрочные перемирия и первой же их нарушая. Одна из ранних разведок была предпринята по отношению к юному Нижинскому, окончившему школу весной 1907 года. 4 января 1908 года «Петербургская газета» сообщила о предполагаемых гастролях Кшесинской в Париже, на сцене Оперы: ей предстояло выступить в двух балетах Делиба, «Сильвии» и «Коппелии». «Кроме того, она готовит для антрактов сольные номера и pas de deux. Кавалером ее будет молодой танцовщик г. Нижинский». Новость пошла путешествовать по газетным столбцам.

[1] М. Михайлов. Жизнь в балете, стр. 135.

«Нижинский поразил меня на выпускном спектакле школы,— вспоминает Кшесинская,— и я тогда же задумала сделать его в ближайшее время своим партнером». План был приведен в исполнение той же осенью. 22 октября 1907 года состоялась премьера «Принца-садовника»; в придачу была дана «Тщетная предосторожность». В обоих балетах партнером Кшесинской выступил Нижинский. 11 ноября, на прощальном бенефисе М. М. Петипа, Кшесинская и Нижинский исполнили ноктюрн Шопена в постановке Куличевской. 2 декабря они повторили его в Москве, на бенефисе кордебалета Большого театра, исполнив в тот же вечер вставное pas de deux на премьере «Баядерки» Горского. А 16 февраля ноктюрн явился поводом для скандала, который несколько дней раздувала печать под крикливыми заголовками: «Балетная буря», «Инцидент Павлова — Кшесинская» и т. п. «Инцидент» заключался в том, что Кшесинская и Павлова, которые должны были исполнять ноктюрн и «Лебедя» в дивертисменте перед балетом «Эвника» на благотворительном вечере, поспорили, кому танцевать первой. Так и не договорившись, обе отказались от участия. Корни инцидента уходили в «подпочвенную» глубь отношений.

Как и многие актеры, Кшесинская не понимала границ своего таланта. Ей хотелось танцевать решительно все, и особенно — занять видное место в новаторских поисках Фокина. Еще 3 ноября 1901 года, задолго до ранних опытов Фокина, Теляковский писал в дневнике, что Кшесинская «жаловалась на скуку последних постановок балетов и говорила, что ищет сама нового». Вскоре она выступила в «Дон Кихоте» Горского. Естественно, когда Фокин предложил ей роль Эвники в своем первом балете, она охотно дала согласие.

Премьера «Эвники» в Мариинском театре состоялась 10 февраля 1907 года.

Безнадежность союза обнаружилась тут же. Насколько органично восприняла новую эстетику Павлова, настолько же Кшесинская не могла преодолеть «нормативных форм» классического танца — вершины и меры ее творчества. Павлова — Актея затмила Кшесинскую — Эвнику, и Фокин передал Карсавиной роль Актеи, а Эвникой сделал Павлову. Оскорбленная Кшесинская ревниво следила за дальнейшими открытиями Фокина. Она еще раз пыталась сотрудничать с ним, взяв роль Армиды в «Павильоне Армиды». Но балет, казалось бы, наиболее близкий традициям академизма, не устроил уже самое прима-балерину. Там ей негде было блеснуть виртуозностью танца. «За неделю до спектакля наша прима-балерина Кшесинская внезапно отказалась от роли Армиды, не дав хоть сколько-нибудь удовлетворительных объяснений»,—

вспоминал Бенуа.[1] И снова Павлова заняла роль предназначенную Кшесинской, выручив премьеру.

В ноктюрне Кшесинская пробовала приблизить свою индивидуальность к новациям Фокина, не прибегая к его помощи и по-своему с ним споря. Куличевская, сочиняя этот номер, оформила в единое целое пожелания Кшесинской. Номер представлял собой перепевы вальса до-диез минор из «Шопенианы» с приправой из виртуозных приемов. Там были элегические отношения танцующей пары, лунный свет, аккомпанемент виолончели, длинные тюники на танцовщице. Лирику романтизма усилила патетика классицизма. Не балетоман писал о первом исполнении ноктюрна: «Что ни ставьте в вину этой балерине: и некоторую угловатость, резкость движений, и недостаточную воздушность, все-таки это настоящая прима-балерина... Помимо удивительной техники, у нее редкое достоинство придавать каждому танцу известное, требуемое его характером настроение». Похвала лишь по видимости сходила за таковую: все эти качества необходимы и естественны, странным было бы только отсутствие их. Вместе с тем критик кратко, но решительно заметил: «Немало успеху танца помог чудный ее кавалер г. Нижинский».[2]

Фокин так ответил на расспросы интервьюера «Петербургской газеты» о размолвке двух балерин: «Беда в том, что г-жа Кшесинская обижена на меня за то, что я поручил роль Эвники г-же Павловой». Кшесинская была обижена и встревожена не только этим. Заменив ее в Армиде, Павлова помешала ей сорвать спектакль. Теперь Павлова репетировала с Фокиным «Египетские ночи»: премьера состоялась через три недели после инцидента. Но как бы ни была талантлива Павлова, опасность заключалась не в ней одной. В тот же вечер, когда Павлова танцевала Эвнику, юная Карсавина с большим успехом исполнила роль Актеи. Карсавину хвалили в «Эвнике», танцовщица привлекла внимание в «Павильоне Армиды»... Наконец, и Нижинский явно тяготел к Фокину, а тот сразу обнаружил в юноше такие грани таланта, которые остались бы скрытыми в партиях старых балетов. В результате Нижинский ускользнул. «М. Ф. Кшесинская уезжает в Париж в субботу, 26 апреля. Ее партнером по гастролям, вместо г. Нижинского, у которого болит нога, будет г. Легат»,— сообщала 22 апреля «Петербургская газета». «Если бы не это несчастье,— вздыхает Кшесинская в мемуарах,— Париж аплодировал бы Ни-

[1] Alexandre Benois Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1947, p 257.

[2] Не балетоман Прощальный бенефис г-жи Петипа. «Петербургская газета», 1907, № 311, 12 ноября, стр. 4.

жинскому двумя годами ранее его появления в труппе Дягилева... и многое, может быть, сложилось бы иначе».

Как упоминалось, парижские гастроли Кшесинской и Легата прошли в мае 1908 года. На сцене Гранд Опера партнеры выступили в «Коппелии» и «Корригане», а кроме того участвовали в спектакле, устроенном газетой «Фигаро». 17 мая «Петербургская газета» сообщала: «Петербургская балерина одержала две победы над французским театральным мирком. Во-первых, она добилась дебюта в театре, ревниво запиравшем до сих пор свои двери перед иностранными талантами. И во-вторых, г-жа Кшесинская полонила парижан своими танцами». По признанию самой танцовщицы и по записям в дневнике хорошо осведомленного Теляковского, ее успех не был чрезмерен. В то время на сцене Гранд Опера подвизались такие виртуозки итальянской школы, как Карлотта Замбелли и Аида Бони. Правда, Кшесинскую наградили академическими пальмами и пригласили на следующий год. Но решающую роль сыграли деньги, щедро расточавшиеся ее покровителями.

Весной 1909 года Кшесинская снова появилась на сцене Гранд Опера. Ее успех парадоксально поднялся в связи с фурором, вызванным гастролями дягилевской труппы. Искусство виртуозного классического танца, утверждаемое Кшесинской, позволило говорить о разнообразии талантов и направлений внутри русского балета. Но Кшесинскую едва ли удовлетворял отраженный свет, падавший на ее выступления от сияния первого «русского сезона». Она приняла участие в благотворительном спектакле парижского Пресс-синдиката, где в специальном отделении модного русского балета выступили она с Легатом и Павлова с Мордкиным.

К тому времени Кшесинская стала злейшим врагом Фокина и Дягилева и не пренебрегала ничем, чтобы умалить успех соотечественников. Примером деятельности всемогущей примы являлась такая, например, ее реклама в русской печати: «Если дела оперно-балетной труппы г. Дягилева в театре Шатле идут к упадку, то зато пожинает обильные лавры в Grand Opéra петербургская балерина М. Ф. Кшесинская. Ею уже, по слухам, начаты переговоры с Grand Opéra относительно следующего «русского сезона» в Париже. Балерина собирается в будущем мае выступить с «собственной» балетной труппой, во главе со «звездами»: Павловой, Преображенской и Трефиловой, танцовщицами Седовой, Егоровой, Вилль и танцовщиками П. А. Гердтом, Легат, Обуховым и др. и всем кордебалетом императорского Мариинского театра».[1] В августе

[1] Русские спектакли в Париже. «Рампа и жизнь», 1909, № 10, 7 июня, стр. 377.

1910 года Кшесинская действительно хлопотала о гастролях труппы Мариинского театра в Париже, Лондоне и Берлине со «Спящей красавицей», «Коньком-горбунком» и «Раймондой».

При всей энергии и неограниченности средств, затея эта оказалась ей не под силу. Тогда она решила начать мирные переговоры с врагами. 13 февраля 1911 года состоялся двадцатилетний юбилей ее деятельности. Наряду с отдельными актами из «Фиаметты», «Пахиты» и «Дон Кихота», Кшесинская включила в программу «Шопениану» Фокина.

«Вы, кажется, всегда отказывались танцевать в фокинских балетах»,— не без коварства заметил интервьюер «Петербургской газеты» за несколько дней до спектакля.

«Не совсем так,— ответила балерина.— Я никогда не отрицала, что Фокин — человек даровитый, но по тем его балетам, которые я видела, я составила себе мнение, что в них, собственно, мало танцев. Это красивые картинки, но не балеты, и балерине здесь мало дела. Вы спросите: почему же я теперь решила появиться в фокинском балете?.. Двадцать лет — это большой срок для танцовщицы, и я хочу, чтобы в моем празднике участвовали все главные силы нашего балета. В нынешнем сезоне Фокин сделан балетмейстером императорских театров, и вот почему я не считала возможным обойти его. Выбор мной «Шопенианы», а не какого-нибудь другого из балетов Фокина, объясняется тем, что в этом балете красивые линии, и здесь балерина может легче проявить себя и свои технические познания».

Высказав эти сомнительные комплименты, Кшесинская затем вовсе испортила дело. Ее спросили:

«Не думаете ли вы, что новые фокинские балеты со временем совершенно вытеснят старые?

— Я сильно сомневаюсь в этом,— сказала она.— В таком случае пришлось бы закрыть театральную школу и забыть все, чему нас учили. Чтобы исполнять фокинские балеты, совсем не нужно уметь танцевать».[1]

Разумеется, Фокина обидел выпад Кшесинской. 10 февраля Теляковский записал: «Вчера Крупенский меня предупреждал, что у Фокина выйдет с Кшесинской история из-за «Шопенианы». Сегодня он с довольным видом мне сообщил, что столкновение произошло». Теляковский, защищая Фокина «как талантливого человека, правда, с несносным характером», тут же вызвал балетмейстера к себе. Он выяснил, что «Кшесинская всегда отстраняла

---

[1] Театрал. У М. Ф. Кшесинской. «Петербургская газета», 1911, № 38, 8 февраля, стр. 6.

Фокина от балетов и танцевала с ним лишь тогда, когда болел Легат, и кроме того всюду и везде ругала постановки его. Фокин, чувствуя, сколько она ему сделала вреда, не хотел с ней танцевать свой балет, тем более что она требовала разные урезки балета».

В антрепризе Дягилева

Успешнее наладила Кшесинская контакт с Дягилевым. Тот создал в 1911 году постоянную труппу, выступающую круглый год. Карта его гастролей включала теперь, кроме нескольких европейских столиц, и... Петербург.[1] Умный антрепренер быстро сообразил, что имя прима-балерины русской императорской сцены, дважды гастролировавшей в Гранд Опера, должно привлечь внимание англичан, ценителей традиций в жизни и в искусстве. Учел он и те выгоды, которые сулило ему появление Кшесинской в его прославленной антрепризе. Денег у него почти всегда было в обрез. Кшесинская же не скупилась на расходы. «У меня был Дягилев, который просил разрешения в Москве осмотреть «Лебединое озеро», которое покупает Кшесинская,— записал Теляковский 15 сентября 1911 года.— Оказывается, что эта заслуженная со всех сторон балерина танцует не только в Лондоне, но и в здешней антрепризе у Дягилева... Вот до чего все переменчиво: та Кшесинская, которая не находила достаточно слов, чтобы ругать Дягилева, у него танцует».

Бессменный режиссер дягилевской балетной труппы С. Л. Григорьев вспоминал, как Дягилев объявил ему: «Госпожа Кшесинская танцует с нами в Лондоне, а так как она лучше всего в «Лебедином озере», я собираюсь включить его в программу.

— Все это прекрасно,— возразил Григорьев.— Но как вы успеете сделать в срок декорации и костюмы такого большого балета?

Дягилев явно ждал этого вопроса.

— Мне их незачем делать,— сказал он.— Дирекция императорских театров продает мне всю московскую постановку по рисункам Коровина и Головина! Что вы скажете на это?»[2]

Кшесинская, в свою очередь, рассказывает о том же еще подробнее и колоритнее. В Мариинском театре соло скрипки из адажио Одетты и Зигфрида всегда исполнял знаменитый Леопольд Ауэр. «Я хотела, чтобы в Лондоне это адажио исполнял артист того же положения». В те дни в Лондоне гастролировал ученик Ауэра Миша Эльман. По просьбе Кшесинской Дягилев пригласил

---

[1] После долгих поисков подходящего помещения Дягилев остановился на театре Народного дома. Гастроли не состоялись из-за пожара этого театра 7 января 1912 года.

[2] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet. London, 1960, p. 68

талантливого юношу. «Нечего говорить, что я оплатила все расходы»,— признается Кшесинская и добавляет, что главной приманкой для Эльмана было обещание великого князя Андрея Владимировича выхлопотать ему несколько концертов в Москве и Петербурге, по-видимому, в обход закона о черте оседлости.

Дягилев сократил «Лебединое озеро» до двух актов: первый — на озере, второй — бал в замке. «Она великолепно делала фуэте, и ее виртуозность произвела фурор,— вспоминал Григорьев. — В то же время она была трогательно нежной и поэтичной. Ее pas de deux с Нижинским... было незабываемым».

За пять недель пребывания в Лондоне Кшесинская выступила девять раз. Первый выход состоялся в pas de deux из последнего акта «Спящей красавицы», затем шел фокинский «Карнавал», наконец — «Лебединое озеро». Во всех случаях партнером балерины был Нижинский. Дягилев не прогадал. Павлова и Карсавина привлекли англичан последним словом современного искусства, Кшесинская — блеском академического танца. Если в «Карнавале» ее Коломбину лишь вежливо принимали рядом с Арлекином — Нижинским, то в «Лебедином озере» она затмевала даже этого любимца публики.

В феврале 1912 года Кшесинская выступала с дягилевской труппой в Вене, где к ее репертуару прибавился «Призрак розы» Фокина. В марте она поехала с той же труппой в Монте-Карло.

Танцовщица уже вступала в пятое десятилетие жизни. Официально она оставила службу, «согласно прошению, по домашним обстоятельствам, с 1 июня сего 1904 года».[1] Но с 5 ноября того же года дирекция начала приглашать ее на отдельные балеты, уплачивая 500 рублей за спектакль, а 23 ноября ей было присвоено звание заслуженной артистки. Она не помышляла об уходе и после двадцатилетнего юбилея. «Я все еще переживаю лондонские успехи,— сообщала она репортеру,— и нахожусь в таком чудном, приподнятом настроении, что хотела бы поскорее танцевать! Чуть не прямо с поезда я бросилась в танцевальную школу — до такой степени мне хотелось работать и работать».[2]

Работать она умела, как умела настоять на своем. Даже упрямый Фокин вынужден был сдаться и 11 декабря 1911 года выступить с ней в «Шопениане». «Г-жа Кшесинская, видимо, много и добросовестно поработала над новой манерой танца, но он явно не в характере ее таланта»,— писал назавтра в «Петербургской га-

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1708, л. 106.

[2] Р[озенберг]. У М. Ф. Кшесинской. «Петербургская газета», 1911, № 331, 2 декабря, стр. 5.

зете» Светлов. Однако Кшесинская настойчиво пополняла свой репертуар балетами Фокина.

Альянс с ним объяснялся и тем, что испортились отношения балетмейстера с Дягилевым. После сезона 1912 года Дягилев не возобновлял контракта с Фокиным, и тот перенес все внимание на работу в петербургской труппе.

Еще до отъезда в Париж на этот последний сезон Фокин показал в благотворительном спектакле Литературного фонда балет на музыку Шумана «Бабочки», который явился как бы продолжением «Карнавала». «К сожалению, эта деликатная вещица шла в случайной, сборной декорации, так как на изготовление новой, по эскизу Бакста, не было времени,— писал Светлов.— И между старой декорацией и новыми, свежими костюмами был разлад. Г-жа Кшесинская, танцевавшая вчера впервые в «Карнавале», выступила и в «Бабочке». Несколько непривычно было видеть эту артистку, недавно еще убежденную противницу нового балета, так скоро приспособившуюся к нему. Несколько мешало общему благоприятному впечатлению воспоминание о нежном образе поэтичной Коломбины — Карсавиной с ее подлинным романтическим лиризмом. Но исполнение г-жи Кшесинской все-таки приемлемо, за вычетом некоторых хореографических прозаизмов и остатков устарелых приемов».[1]

Разлад был не только между декорацией и костюмами. Разлад существовал и в сознании балетмейстера. Не только «Бабочки» перепевали «Карнавал», но и показанный в тот же вечер «Исламей» Балакирева был хореографическим перепевом «Шехеразады» Римского-Корсакова. Горечь наметившегося разрыва с антрепризой, успех которой на три четверти был делом его рук, не мог не отозваться депрессией в новых балетах Фокина. Союз с Кшесинской усугублял настроение упадка. Он отозвался в созданных для нее «Бабочках». Веселая усмешка над злоключениями Пьеро заканчивала «Карнавал»; здесь она получила угрюмый оттенок. Поэзия «Карнавала» словно выворачивалась наизнанку, обнаруживая безжалостную прозу будней. Пьеро, гонявшийся ночью за прекрасной бабочкой, видит утром разъезд с маскарада. «Его фантастические видения оказываются обычными барышнями, которые направляются по домам со своими родными, кавалерами и лакеями. На месте грезы — жизненная проза».[2] Жизненная проза «устарелых приемов танца», довлеющих искусству Кшесинской,

---

[1] В. Светлов Спектакль Литературного фонда. «Петербургская газета» 1912, № 69, 11 марта, стр. 12.

[2] М. Фокин. Против течения, стр. 505—506.

проступила иносказанием в «Бабочках» — своего рода плаче по «Карнавалу», когда-то беззаботно обращенному в будущее.

Теперь будущее оказалось другим.

Война 1914 года накрепко привязала Фокина к императорскому театру, а следовательно, упрочила его зависимость от Кшесинской.

28 ноября 1915 года в числе нескольких коротких балетов, поставленных Фокиным для благотворительного спектакля, был «Эрос» на музыку Струнной серенады Чайковского. Главные роли исполняли Кшесинская и ее новый партнер П. Н. Владимиров, окончивший школу в 1911 году. Слащавый сюжет Светлова: юную девушку соблазняет оживший мраморный Эрос и спасает ангел, подаренный женихом,— был данью индивидуальности исполнительницы. Фокин, не принимавший всерьез ситуаций «Баядерки» или «Эсмеральды», поставил сентиментальный и фальшивый балет, далеко уступавший хореографической классике XIX века.

28 марта 1916 года Кудрин, постоянный рецензент «Петроградского листка» и поклонник Кшесинской, после ее выступления в балете Петипа «Арлекинада» отметил: «Чтобы оживить танцы своей партии, балерина исполнила новый номер Rondo capriccioso (муз. Сен-Санса). Поставил его М. М. Фокин. Как известно, этот балетмейстер редко уделяет свое внимание классическим па. Но все же рондо получилось довольно интересное, хотя растянутость налицо; равным образом к стилю балета более бы шло па с полукомическим оттенком». Строптивый балетмейстер оказался прикован к триумфальной колеснице своей былой противницы и получал в лучшем случае кислые поощрения после пропетой ей хвалы, в худшем же — резкую отповедь; Волынский, например, писал в тот же день в «Биржевых ведомостях», что поставленное Фокиным для Кшесинской и Владимирова «мизерно по мысли, хотя и напыщено по стилю», да и вообще «ни к селу ни к городу». Балерине давно хотелось иметь, в пику Павловой, свой номер на музыку Сен-Санса в постановке Фокина,— она его и получила. Характерно, что Дриго не дирижировал своим балетом в тот день: за пультом стоял Лачинов.

В ноябре 1916 года Кшесинская сообщала своему интервьюеру Плещееву, что ее дружба с Фокиным процветает: «М. М. Фокин обещал поставить для меня и для Владимирова небольшую вещь. Я жду этого с нетерпением. Только он мог бы создать теперь и большой балет, например в трех действиях. Необходима перемена репертуара».[1] Речь шла о близившейся премьере «Эроса».

---

[1] А. Плещеев. М. Ф. Кшесинская (Из беседы). «Вечернее время», 1916, № 1653, 5 ноября, стр. 4.

Неизвестно, сколько времени еще танцевала бы Кшесинская, если бы революция 1917 года не положила предела ее карьере.

В 1914 году рецензент, описывая, как она четырежды повторила в «Талисмане» коду третьего действия, воскликнул: «Талант г-жи Кшесинской, ты словно несокрушимый мавзолей!»[1] Это было сказано совершенно всерьез, без тени усмешки. Всерьез принимала похвалы и балерина. Она сохраняла силы, технику, пафос, не сознавая, что судья по имени Время все более обесценивает эти качества стареющей балерины в плане эстетическом.

В апреле 1916 года она впервые исполнила «Жизель».

Танцовщице в сорок четыре года вообще не следовало браться за роль Жизели. Но дело было не только в возрасте. Лирика без патетики, переживания без пафоса оставались чужды Кшесинской на всем протяжении ее сценической деятельности. В первом акте она отчетливо делала rond de jambe на пальцах, стремительно нанизывала один на другой туры по диагонали, но сцены с Альбертом — Владимировым, эпизоды с матерью, лесничим, Батильдой выглядели надуманно и претенциозно. Холодноватый, прозрачно чистый танец юной солистки Е. П. Гердт в pas de deux с М. К. Обуховым выступал разительным контрастом к напряженному наивничанью пожилой прима-балерины. Во втором акте отсутствие полетности, скованная, негибкая спина, весь земной и «корсетный» силуэт Кшесинской противоречили поэтичному образу Жизели-вилисы. Постоянные зрители Мариинского театра хорошо помнили в этой роли просветленную улыбку Павловой, элегическую задумчивость Карсавиной, многие из них уже предвкушали в «Жизели» ломкие линии, трагическую отрешенность танца Спесивцевой.

Фенелла подвела черту достижениям Кшесинской, как бы замкнув традицию классицизма в русском балете. Жизель стала итогом неправомочных покушений балерины на репертуар романтический и неоромантический («Шопениана»).

Карьера Кшесинской-танцовщицы окончилась вместе с гибелью царского режима. В пору Временного правительства Кшесинская еще занимала газетчиков своими похождениями авантюристки. Тот самый «Петроградский листок», который год назад печатал дифирамбы могущественной балерине, теперь публиковал сенсационные разоблачения под заголовками: «16 пудов серебра из палаццо Кшесинской», «Шпионаж и балерина» и т. п. Залп «Авроры» развеял и этот след бежавшей из Петрограда танцовщицы. 19 февраля 1920 года она навсегда покинула Россию, отплыв из новороссийской бухты в Константинополь на итальянском лайнере «Семирамида».

---

[1] «Талисман» «Петербургский листок», 1914, № 33, 3 февраля, стр. 4.

Через девять лет, 6 апреля 1929 года, в год смерти Дягилева, Кшесинская дала первый урок в своей студии в Париже. Ее ученицами были Татьяна Рябушинская, Любовь Ростова, учениками — Борис Князев, Андре Эглевский и другие видные танцовщицы и танцовщики зарубежного балета. Балетные «звезды» Англии и Франции Марго Фонтейн и Иветт Шовире приезжали брать у нее уроки. В Париже она и умерла 6 декабря 1971 года.

«Я любила и люблю мое искусство и не могу быть безразличной к тому, что касается русского балета, — писала девяностолетняя Кшесинская в одной из последних глав своей книги.— В 1958 году балетная труппа Большого театра приехала в Париж. Хотя я не хожу больше никуда, деля свое время между домом и танцевальной студией, где зарабатываю, чтобы жить, я сделала исключение и пошла в Оперу посмотреть русских. Я плакала от счастья. Это был тот же балет, который я видела более сорока лет назад, обладатель того же духа и тех же традиций. Разумеется, техника далеко шагнула вперед и заслуживает нашего уважения. Вдобавок, она направлена не на то, чтобы ослеплять, а на то, чтобы чаровать и возвышать. Россия способна, как никто, сочетать технику и вдохновение».

Техника и вдохновение, разумеется, далеко не исчерпывали существа русской академической школы балетного танца, но вполне определяли и исчерпывали черты искусства самой Кшесинской. Четырьмя годами после нее на Мариинскую сцену пришла еще одна выдающаяся исполнительница, во всем на Кшесинскую непохожая, кроме, разве, безупречной техники классического танца, но техники иной, особенно близкой к инструментальности музыкального порядка. В пору увлечения виртуозной манерой итальянского танца, овладев всеми его премудростями, она стала образцом русского балетного академизма.

В. А. Трефилова

Вера Александровна (Ивановна) Трефилова родилась в 1875 году во Владикавказе. Дочь драматической актрисы Н. П. Трефиловой,[1] крестница М. Г. Савиной, она с детских лет посещала театр. По ее словам, она как-то «попала на дневную репетицию в один из летних петербургских садов, где танцевали известные Лимидо и Чекетти», и это решило ее судьбу: она поступила в балетную школу.[2] «Покойный директор театров И. А. Всеволожский нашел, что у меня полные ноги, и колебался, поставить меня в ряд принятых

[1] О театральной семье Трефиловых см.: А. Сумароков. Без грима. Киев, 1961, стр. 135.

[2] Театрал. У В. А. Трефиловой. «Петербургская газета», 1910, № 23, 24 января, стр. 11.

или забраковать»,— рассказывала Трефилова. Девятилетнюю девочку выручила Вазем. Опытная балерина, служившая последний год, угадала незаурядные способности Трефиловой. Еще по-детски пухлые ноги обещали в будущем хорошую форму, обладали природной выворотностью, силой, эластичностью мышц. Вазем, виртуозка школы Иогансона — Петипа, передала своей ученице Трефиловой искусство танцевальной кантилены, когда в танце участвует все тело, подвижный и гибкий корпус аккомпанирует в игре поворотов движениям ног.

Способную Трефилову выделяли в школе. В 1887 году Савина захотела, чтобы на ее бенефисе крестница сыграла Анютку во «Власти тьмы»; эту роль актриса мечтала вначале играть сама, но по совету Толстого взялась за роль Акулины. Накануне генеральной репетиции пьесу запретили. Между тем «роль Анютки, по словам Влад. Ник. (Давыдова.— *В. К.*), нашла себе превосходную исполнительницу в лице воспитанницы театральной школы, маленькой Трефиловой (впоследствии балерины). К сожалению, она выросла и была уже в балете, когда «Власть тьмы» пошла на Александринской сцене»,— вспоминала известная драматическая актриса Н. С. Васильева,[1] в бенефис которой 18 октября 1895 года эта пьеса впервые была показана. Анютку играла тогда другая воспитанница, Е. А. Макарова-Юнева, оказавшаяся в будущем и танцовщицей посредственной. Как писала Н. С. Васильева, «новая Анютка была менее талантлива, и трудно ей было отрешиться от балетных жестов при изображении этой «души народной».

Впрочем, рано заявленные актерские способности Трефиловой не получили развития. Балетная сцена требовала совсем другой манеры игры, и Трефилова, легко найдя верный тон в пьесе Толстого, чувствовала себя скованной в балетных комедиях и мелодрамах, где Кшесинская была, как рыба в воде.

В балете сильной стороной Трефиловой навсегда остался танец, а не игра. Именно танец стал для нее основой выразительности. Но ей не сразу удалось занять видное положение в театре.

Она окончила школу в 1894 году. На Мариинской сцене блистала тогда Пьерина Леньяни и одерживала первые победы Кшесинская. Преображенская уже пятый год упорно доказывала свое право на равное этим танцовщицам положение. В 1895 году в Петербурге впервые гастролировала любимица москвичей Рославлева, а вскоре юная Гельцер приехала на несколько лет совер-

---

[1] Из воспоминаний Н. С. Васильевой о первых постановках «Власти тьмы» и «Плодов просвещения» на сцене Александринского театра. «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. 1, стр. 23.

шенствовать свое мастерство. Трефилова задержалась в кордебалете.

Она много танцевала в операх: в «Кармен» (четыре пары в фанданго), в «Руслане и Людмиле» (одна из невольниц Черномора), в «Жизни за царя» (краковяк), в «Эсклармонде» (танец духов), в «Фаусте» (одна из восьми троянок, прислужниц Елены, в «Вальпургиевой ночи») и т. д. То же происходило и в балетном репертуаре. Она была занята в «Раймонде» (танец сорока шести «слав»), в «Капризах бабочки» (танец двадцати шести бабочек), в «Корсаре» (танец корсаров) и т. п. Изредка ей доставались места корифейки. В 1899 году она исполняла в опере «Тангейзер» танец трех граций с Энрикеттой Гримальди и А. А. Гордовой, в 1900 году получила вариацию в садах Наины из «Руслана и Людмилы». В балете «Коппелия» она была одной из восьми подруг Сванильды, в «Пахите» — одной из семи цыганок и участницей pas de six.

Продвигалась Трефилова с трудом. На премьере «Дочери микадо» Льва Иванова она заменила заболевшую Гельцер в партии одной из подруг героини,— и испортила ансамбль солисток. «Браться за исполнение подобных вариаций, переполненных трудными техническими узорами, со стороны начинающей артистки смело и рискованно»,— отчитывал ее рецензент.[1]

Все же Трефилова понемногу выдвигалась. В ее репертуар вошли фея Серебра из «Спящей красавицы», четверка маленьких лебедей из «Лебединого озера» и даже pas de deux в первом акте «Жизели».

Первое сольное место она получила осенью 1898 года: в «Ацисе и Галатее» Льва Иванова заменила в партии Гименея Преображенскую, которой дали роль Галатеи. «Она интересна на сцене, танцы ее правильны,— отметил дебютантку Безобразов,— но у нее еще не достает широты в танцах и плоха постановка рук».[2]

В том же году школу окончили две способные ученицы Чекетти — Л. Н. Егорова и Ю. Н. Седова. Трефилова поняла, что двигаться вперед можно, только усердно набирая технику, и что техника эта, судя по последним балетам (включая «Раймонду»), отлична от той, которая входила в программу училища.

«13 ноября 1897 года (заметка в дневнике) я стала брать уроки у Чекетти,— сообщала Трефилова интервьюеру перед прощальным бенефисом.— Затем училась в Милане у Беретта, в Париже у Мори, в Петербурге у Е. П. Соколовой и последние годы перед

---

[1] Н. Ф[едоров]. Хроника театра и искусства. «Театр и искусство», 1898, № 1, 4 января, стр. 10.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 237, 5 октября, стр. 3.

получением звания балерины (в 1906 году) я стала работать у Н. Легата, которому всецело и обязана своей карьерой».[1]

Менее чем за десять лет Трефилова постигла тонкости основных балетных школ и, вернувшись к русскому учителю Легату, безоговорочно признала превосходство школы отечественной. За те же десять лет она прошла и другую отличную школу — практику балетного репертуара Мариинской сцены. Гастролируя с 1902 года за границей в качестве премьерши, она танцевала в своем театре фею Крошек и Белую кошечку в «Спящей красавице», продавщицу букетов в «Марко Бомбе», реку Конго в «Дочери фараона», Град во «Временах года», Коломбину в «Щелкунчике», танец ману в «Баядерке», вариацию в последнем акте «Дон Кихота» и многие другие партии солистки.

В поисках выразительности

Из кратких, но регулярных рецензий на такие выступления вырисовывается облик танцовщицы, чей путь к совершенству пролегал через тщательную отработку танца. Казалось бы, ее занимала только техника. «Для исполняемого ею pas необходима известная бойкость и тонкая, грациозная кокетливость; она же исполнила свое pas по-ученически, как отвечают усердно вызубренный урок»,— указывал рецензент «Марко Бомбы».[2]

29 сентября 1899 года Трефилова исполнила первую большую роль — Терезу в «Привале кавалерии». «Турам недоставало той стремительности, с которой их делают балерины, но г-жа Трефилова ничего не «смазывала», а отчетливо доделывала все до конца»,— компетентно судил через день Безобразов на страницах «Петербургской газеты» и... опускал игровую сторону исполнения. Вероятно, он же анонимно отметил дебют Трефиловой в «Коппелии» 10 сентября 1900 года, указав, что исполнительница, «увы, разочаровала публику», так как «танцы артистки хотя и довольно мягки и грациозны, но она в них мало вкладывает души».

Такие характеристики появлялись постоянно. Упреки чередовались с похвалами — и все опять-таки насчет одних только технических успехов Трефиловой. «Эта вариация в быстром темпе под звуки арфы очень выигрышна. Г-жа Трефилова танцует вариацию прекрасно»,— говорилось в рецензии «Петербургской газеты» 11 февраля 1902 года на одно из первых представлений «Дон Кихота». «Г-жи Трефилова, Кякшт и Карсавина имели огромный успех. Разумеется, в смысле техники и отделки г-жа Трефилова

---

[1] Юс. К прощальному спектаклю балерины В. А. Трефиловой (Из бесед с артисткой). «Обозрение театров», 1910, № 972, 24 января, стр. 9.

[2] Свой. Юбилейный спектакль. «Биржевые ведомости», 1899, № 336, 7 декабря, стр. 3.

превосходила остальных двух, еще начинающих танцовщиц»,— писал в той же газете Плещеев назавтра после премьеры «Ручья», состоявшейся 9 декабря 1902 года.

Больше всех доставалось Трефиловой от Светлова. Автор бесчисленных критических заметок о балете, писавший отзывы почти о каждом балетном представлении в две, а то и три газеты сразу, он методично упрекал Трефилову в невыразительности, механическом однообразии, бесцветности танца. «Г-жа Трефилова танцевала отлично, как всегда, когда ей приходится только танцевать, не придавая танцу ни колорита, ни характера, ни мимического выражения»,— обидно хвалил он Трефилову за ее первую премьеру: она исполнила ведущую роль принцессы Клементины в балете Легата «Кот в сапогах».[1]

Зато редкие похвалы Светлова поясняли многое в замедленном развитии таланта Трефиловой. 11 апреля 1903 года критик писал в «Биржевых ведомостях» о шедшем накануне «Царе Кандавле», что Трефилова «в la naissance du papillon, этой милой хореографической картинке, была прелестной, скромной, красивой бабочкой и вложила в исполнение много своего — какой-то целомудренной радости пробуждения к жизни». Через десять лет Левинсон, словно откликнувшись на этот отзыв, писал: «Есть артистки,— такова г-жа Трефилова,— чьи души безбурно цветут в ясной и строгой гармонии классических форм. Их искусство совершенно и легко».[2]

Эти качества танца Трефиловой еще только пробуждались в начале 1900-х годов. «В ясной и строгой гармонии» они расцвели за два-три года, проведенных танцовщицей в классе Легата. Выдающийся педагог понял, что безупречная техника Трефиловой не может утверждать себя только в нагнетении виртуозных трюков, в подчеркнутой демонстрации трудностей, как у Кшесинской, а, напротив, должна растворяться в спокойных и плавных периодах адажио, в безусильном преодолении трудностей. Именно к этому шла Трефилова от партии к партии, именно это критика то ставила ей в вину, то делала мерилом ее успеха в самых различных ролях.

Миловидность танцовщицы, правильные, но мелкие черты лица и небольшой рост скорей всего подходили к амплуа балетных инженю, а исполнительская индивидуальность тяготела к образам серьезного лирико-драматического плана. Трефилова перетанцевала едва ли не всех «подруг» балетных героинь: в «Жизели» и «Синей Бороде», в «Жавотте» и «Ручье», Пьеретту в «Арлеки-

---

[1] В. Светлов. Бенефис кордебалета. «Биржевые ведомости», 1906, № 9642, 13 декабря, стр. 4.

[2] Андрей Левинсон. Три роли М. Ф. Кшесинской. В сб. «Русский балет», стр. 6.

наде», Гюльнару в «Корсаре» и т. д. В рамках того же амплуа оставались и ее ведущие роли, начиная от упоминавшихся Терезы и Сванильды. То были Грациелла в одноименном балете, Эмма в «Гарлемском тюльпане», Джианина в «Наяде и рыбаке». В таких ролях ее танец становился все отточенней и совершенней, но все более зажатой представала творческая индивидуальность.

Это противоречие объясняло и противоречивость критических оценок, как, скажем, в разделенных двумя годами отзывах Светлова о ее Эмме в «Гарлемском тюльпане». 18 апреля 1903 года он писал в «Биржевых ведомостях»: «Мы увидели в ней настоящую, вполне готовую балерину, и притом не дюжинную, а интересную, пластичную, грациозную, с богато развитой техникой и даже виртуозностью классического танца. Что особенно ценно в ней — это полнейшее взаимодействие рук, ног и корпуса: все в гармонии, ничто не режет глаз, ни одного фальшивого движения, ни одной неоконченной позы; ее аттитюды и арабески — это настоящие скульптурные изваяния; ее ритмы и темпы никогда не расходятся с таковыми в оркестре. Она классична и музыкальна». А 15 ноября 1905 года, уже не один раз посмотрев Трефилову в «Гарлемском тюльпане», Светлов жаловался: «Все было в ее игре и танцах чисто отделано, точно исполнено и вместе с тем томительно скучно, как бывает скучно только в голландской комнате, где все до того прилизано и чисто, что душой овладевает глубокая меланхолия, взывающая к беспорядку, к какой-нибудь артистической вольности, к нарушению симметрии, к порыву, хотя бы даже нелепому».

Никто не был так суров к Трефиловой, как Светлов. И странный парадокс судьбы! С 1916 года Трефилова стала женой своего строгого ценителя и провела с ним последние годы его жизни.

Инструментальность исполнения

Артистические вольности были противопоказаны искусству Трефиловой. Ее исполнительский стиль раскрывался сполна в ясной гармонии классического танца, причем даже трудности техники получали в ее интерпретации спокойный матовый тон. Ее лучшими ролями были Наила в «Ручье», Аврора в «Спящей красавице», Одетта — Одиллия в «Лебедином озере». В этих ролях, полученных ею уже в середине 1900-х годов, в пору увлечения импрессионистской расплывчатостью красок, Трефилова возрождала законченные пропорции классики.

В танце и через танец, торжественно, полнозвучно и в то же время сдержанно она воплощала похожие и разные темы любви «Спящей красавицы» и «Лебединого озера». Она умела передать каждый изгиб музыкально-танцевальной фразы, углубить или высветлить определяющий оттенок.

«Она лучшая после Брианцы Аврора»,— писал 30 ноября 1902 года балетный критик «Нового времени» Козлянинов. Блестящая виртуозность Кшесинской, «кружевная отделка» танца у Преображенской порой уступали скульптурной лепке поз, благородству кантилены в адажио Трефиловой - Авроры.

Эта плавная, мягкая кантилена обретала неожиданно трогательные созвучия в лирически-скорбном дуэте Одетты и Зигфрида, при том, что лицо исполнительницы хранило непроницаемость музыканта, погруженного в звуки собственной скрипки. Так понимала Трефилова исполнительское искусство танцовщицы, и эта точка зрения находила поддержку у ценителей инструментального танца.

Подобно тому как музыкант-исполнитель сообщает иной раз интерес произведению невысокого содержания и вкуса, она облагораживала партию Наилы, феи ручья. Рецензент «Петербургской газеты» 11 января 1910 года писал о Трефиловой: «Она — в зените своего таланта. Именно теперь она отшлифовала его многими сложными гранями, и в ее танцах не только высокая виртуозность, блестящая техника, но и явно выраженная индивидуальность и цельность хореографического образа».

Достигнув зенита, Трефилова неожиданно бросила сцену. Ей было тридцать пять лет, и оставалось совсем немного до пенсии. Официальной причиной был брак с Н. В. Соловьевым, сыном коммерсанта-миллионера. Но поскольку первый брак с сыном сенатора не заставил ее уйти из театра, следует предполагать и другие причины.

«Была у меня Трефилова,— писал Теляковский 26 ноября 1909 года.— Она обещала танцевать 6 декабря, но теперь просит отодвинуть ее гастроли до января, ибо чувствует себя не в духе. В разговоре нападала на Фокина и новый балет — равно и на Дункан».

Сходным образом Трефилова беседовала и с интервьюером.

— Одобряете ли вы новые течения в балете? — спросил он.

— К так называемому «дунканизму» я отношусь отрицательно,— заявила Трефилова.— Я не вижу никакого искусства в том, чтобы бегать босой по сцене.

Тот напрямик спросил:

— Какого вы мнения о постановках Фокина?

Она иронически сказала:

— Я видела только «Египетские ночи» и скажу про этот балет... «У всякого своя манера веселиться».[1]

---

[1] Театрал. У В. А. Трефиловой. «Петербургская газета», 1910, № 23, 24 января, стр. 11.

Трефилова была самой правоверной «классичкой» из всех балерин того времени, а потому и самой непримиримой противницей Фокина. «Современному» она предпочитала «вечное». Она молилась одному богу, и уход из театра в пору триумфов Фокина был отчасти вызовом новому, отчасти капитуляцией перед ним.

Она выступила последний раз 24 января 1910 года в «Лебедином озере». Ей отказали в бенефисе за невыслугой лет, но разрешили прощальный спектакль с чествованием при открытом занавесе. «Бенефис Трефиловой был сплошным триумфом, редко выпадающим на долю выдающихся артистов...— писал 2 февраля Теляковский и еще раз повторил:— Трефилова не поклонница нового балета. Она совершенно не признает Дункан и ее школу. Находит, что все это одно увлечение. Признает только классический балет...» И прежде чем поставить точку, Теляковский, отнюдь не сторонник классической школы, недоуменно замечал, что у Трефиловой «интересно смотреть даже технику».

Шидловский писал в «Петербургском листке» после юбилея: «Никогда Вера Александровна не танцевала так красиво, изящно и уверенно, как вчера; каждый жест, каждое pas, казалось, говорили: вот смотрите, какой артистки вы лишаетесь». Другие газеты на разные голоса варьировали ту же тему.

Возвращение к танцу

В России Трефилова больше не выступала. Но ее творческий путь еще не кончился. О необычайных способностях к танцу и о совершенном мастерстве свидетельствует вторая сценическая карьера танцовщицы за рубежом, начатая более чем через десять лет. Ее уже плохо помнили там, хотя она гастролировала в нескольких странах, начиная с 1902 года. Б. В. Шавров вспоминает: «В 1921 году, перед отъездом за границу, Трефилова занималась с Легатом. Закрывалась с ним в репетиционном зале и работала так, чтобы никто ее не видел после долгого перерыва».[1]

В середине декабря 1921 года Трефилова вступила в труппу Дягилева, которая гастролировала тогда в Лондоне. Труппа эта впервые показала за границей полностью «Спящую красавицу» (премьера — 2 ноября 1921 года). Роль Авроры Трефилова исполняла в очередь с Л. Н. Егоровой, Л. В. Лопуховой, О. А. Спесивцевой; роль Дезире исполнял П. Н. Владимиров. Режиссер С. Л. Григорьев свидетельствует, что «балериной, имевшей наибольший успех в роли Авроры, была Трефилова, верная носительница традиций Петипа». В другом месте и по другому поводу он

[1] Из беседы с Б. В. Шавровым 20 мая 1964 г.

снова повторил: «Трефилова была лучшей Авророй даже в Мариинском театре».[1]

О Трефиловой — Авроре той поры вспоминает английский историк балета Бомонт: «Трефилова, миниатюрная, легкая, черноволосая, с поджарыми мускулистыми ногами, темными глазами и бледным выразительным лицом, уже не была тогда молода. Но когда она танцевала, превосходная школа, а также благородство и грация движений немедленно заявляли о себе. Она танцевала с таким самообладанием, уверенностью и легкостью, с такой восхитительной точностью, так совершенно подчиняла тело воле, что заставляла вас, как никогда ранее, понять красоту геометрии танца в руках подлинной *балерины* — а этот термин много значил в прошлом русского императорского балета».[2]

18 мая 1922 года Трефилова исполнила в Париже ведущую роль в «Свадьбе Авроры» — укороченной версии «Спящей красавицы», сделанной для дягилевской труппы. 25 ноября 1924 года почти пятидесятилетняя балерина выступила у Дягилева же в Монте-Карло, исполнив партию Одетты — Одиллии в «Лебедином озере». «Она удивила всех своими из ряда вон выходящими фуэте»,— писал Григорьев.

Ее последние выступления у Дягилева относятся к 1926 году. Покинув, наконец, сцену, Трефилова жила уроками танцев. Последние годы этот труд давался ей особенно тяжело из-за постоянных болезней. Она умерла в Париже 11 июля 1943 года.

А. Я. Ваганова

Четвертая — по порядку выпуска — значительная танцовщица той поры Агриппина Яковлевна Ваганова родилась 14 июня 1879 года в семье отставного унтер-офицера Якова Тимофеевича Ваганова. 15 сентября 1882 года Ваганов был зачислен на службу при Мариинском театре в должности капельдинера, «с назначением жалованья по 180 р. и ливрейных по 30 р. в год».[3] В 1892 году он умер, оставив вдову и трех детей в бедственном положении. А. Я. Ваганова тогда уже училась в театральной школе, окончила ее через пять лет и 1 июня 1897 года была принята в Мариинский театр на содержание 600 рублей. Через три года ее произвели в корифейки (оклад 720 рублей). «Дело о службе артистки балета А. Я. Вагановой» показывает, что по ступенькам театральной иерархической лестницы она продвигалась медленно. Она далеко

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, pp. 181, 197.

[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London. London, 1951, p. 208.

[3] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 472, л. 1.

отстала от старших сверстниц — Преображенской и Кшесинской. Ее намного обогнала Трефилова. Обогнали ее и младшие сверстницы — Павлова и Карсавина. Примерно так же трудно продвигалась Егорова, танцовщица замедленного развития. Но даже она раньше Вагановой получила звание балерины.

Ваганова получила это звание 6 мая 1915 года, за месяц до выхода на пенсию. Дирекция затянула акт производства до того времени, когда можно было заключить с Вагановой контракт на разовые выступления в главных партиях балетов. Причинами проволочек были, с одной стороны, богатый состав труппы, с другой — неблагодарная наружность и строптивый нрав танцовщицы.

Она была не слишком хороша собою, хотя иные ее недостатки шли на пользу мастерству. Лицо с резко намеченными тяжеловатыми чертами освещал взгляд серо-зеленых пронзительных глаз. Но это властное, впечатляющее лицо не обладало выразительной мимикой и почти не поддавалось гриму. Кроме того, оно, как и вся голова, казалось крупным по отношению к росту танцовщицы — росту невысокому, при том, что вообще-то никто не назвал бы Ваганову ни хрупкой, ни миниатюрной. Наоборот, она была, пусть без изящества, но «крепко сшита». Мускулистые ноги, широкие плечи, прямая спина говорили о выносливости и силе. Но эти же физические данные, а особенно руки, тоже мускулистые, «жесткие», трудно повинующиеся пластической кантилене, требовали самоконтроля, волевой работы. Воля имелась большая. Она сочеталась с природным умом, смелостью и честолюбием.

Живой, язвительный ум помогал понять собственные недостатки, преодолевать их и даже обращать в достоинства. Независимый характер толкал на шалости, на стычки с начальством.

«Вчера, 2 сентября, в Мариинском театре при представлении балета «Капризы бабочки» артистка Агриппина Ваганова вела себя на сцене крайне неприлично, что и представляю на усмотрение дирекции»,— рапортовал режиссер в начале сезона 1898/99 года,[1] второго сезона службы Вагановой. Рапорт был вызван прямой подсказкой утренних газет. Безобразов жаловался в «Петербургской газете», что «часть кордебалета плохо дисциплинирована» и развязно ведет себя на сцене, вплоть до мимических переговоров с публикой: «Отличается по этой части особенно г-жа В—нова». Ослушница была оштрафована на десять рублей,— сумму колоссальную сравнительно с ее годовым жалованьем,— но не унялась. Ее дело пестрит рапортами о проступках. В феврале 1899 года она была оштрафована за слишком короткие

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 473, л. 7.

тюники, в августе 1900 года — за то, что не переоделась для репетиции в танцевальное платье, в декабре 1900 года — за то, что в «Раймонде» перед началом второй картины «позволила себе два раза сойти с поставленной балетмейстером группы и смотреть через тюль на публику», и т. п. Эти выходки были безнадежным бунтом молодой танцовщицы, считавшей, что ей не выбиться из глухого кордебалета. У нее, как у Трефиловой, балеты чередовались с операми, но еще меньше было надежд продвинуться.

Стиснув зубы, она тренировала тело в экзерсисе, упорно наращивала технику. Но сегодня она выступала в массовом танце облаков на премьере балета «Дочь микадо», завтра — в кордебалетной тарантелле из оперы «Фра-Дьяволо», а там — среди шестнадцати жриц из оперы «Самсон и Далила» или в танце двадцати шести бабочек из балета «Капризы бабочки». Мало ли кордебалетных ансамблей в «Раймонде»? Ваганова была занята и в провансальском вальсе (24 пары), и в «славах» (46 танцовщиц), и в панадеросе (16 танцовщиц). Позже она дождалась места во второй восьмерке классического венгерского па. Все равно, никто словно и не замечал ее труда. В «Ацисе и Галатее» она была одной из тридцати двух нереид. И только в «Коньке-горбунке» попала в шестерку, имевшую несколько самостоятельных танцевальных выходов на фоне большого кордебалета все тех же нереид.

Участие в танцах кордебалета продолжалось долго после того, как в репертуаре Вагановой появились партии корифеек и солисток. Технический тренаж все-таки брал свое: без нее уже не обходилась четверка в pas de six «Золушки», восьмерка васильков во «Временах года», восьмерка подруг в «Коппелии», шестерка в «Оживленном саде» из «Корсара». Но рядом продолжалось неизбежное: большой балабиль из «Щелкунчика» или танец двенадцати невольниц из «Баядерки». Ваганова танцевала в кордебалете даже тогда, когда ее ввели в сложные pas de trois одалисок из «Корсара» и теней из «Баядерки».

Техника и стиль

10 сентября 1900 года Павлова исполнила свою первую главную роль — в балете «Пробуждение Флоры». В том же спектакле Вагановой дали ее первую сольную партию Гебы, которая сводилась к вариации. «В «Пробуждении Флоры», кроме г-жи Павловой 2-й, отличилась г-жа Ваганова, танцевавшая с воздушностью и смело. Этой танцовщицей наши балетмейстеры недостаточно пользуются»,— писала через день «Петербургская газета». С тех пор рецензии то и дело отмечали, с одной стороны, смелость и точность танца Вагановой, а с другой — невнимание к ней администрации. 6 июля 1901 года Ваганова, Егорова и Обухов танцевали

классическое pas de trois в дивертисменте Красносельского театра. Назавтра рецензент «Петербургской газеты» заметил: «В особенности похвалы заслуживает г-жа Ваганова, сделавшая за последнее время большие успехи в исполнении классических танцев. Прекрасная постановка корпуса, смелый и свободный шаг при отчетливости и легкости каждого pas особенно характеризуют эту танцовщицу». 28 апреля 1902 года Ваганова снова получила дебют вместе с Павловой: одна завоевала публику в главной роли «Баядерки», другая выделилась в pas de trois теней. На следующий день Плещеев писал в «Петербургской газете»: «Повторили свои вариации и г-жа Вилль, и г-жа Ваганова, артистка с большими способностями, но которая почему-то остается в тени». 18 декабря того же года он снова заметил о Вагановой, исполнившей вариацию в картине снов Раймонды: «У этой артистки есть все задатки для того, чтобы быть незаурядной солисткой: танцует правильно, сильна на носках, поднимается легко».

28 апреля 1903 года Ваганова исполнила с Обуховым pas de deux в «Тщетной предосторожности». Ее, как всегда, похвалил «Старый балетоман» за корректный, доставляющий эстетическое наслаждение танец, который «есть также результат хорошей нашей школы». На этот раз о ней благожелательно отозвался в «Биржевых ведомостях» и Светлов: «Удивила г-жа Ваганова: она известна посетителям балета как хорошая солистка, тщательно танцующая небольшие кусочки... Она смело и чисто делала тройные пируэты, красивые кабриоли и антраша. Пируэты и кабриоли были безукоризненны, но антраша неважны; в общем же она танцевала прелестно». Это уже была похвала и из другого лагеря. Светлов требовал от танцовщиц прежде всего артистизма, а затем уже школы. Он прощал Павловой погрешности техники и при всей чистоте танца Вагановой постоянно к ней придирался. Из года в год он твердил о ее выступлениях в pas de trois из «Пахиты»: «Port de bras ее портят все дело» (26 октября 1904 года); она «обнаруживает хорошую технику в деталях танца, что касается ног; общий же рисунок и руки оставляют желать многого» (29 ноября 1905 года); «У нее руки, ноги и корпус танцуют отдельно... и потому смотришь на нее с недоумением» (21 сентября 1906 года). Так же педантично критиковал он Ваганову за pas de trois в «Баядерке». Например, 20 сентября 1907 года он писал: «Хорошо танцевала и г-жа Ваганова в смысле точности и корректности классического танца; но ее танцы смотрятся без интереса и не производят решительно никакого впечатления — это четко написанное канцелярское отношение за таким-то номером, не больше».

Замечания Светлова, в общем, были справедливы. При всей ее техничности, Ваганова с бо́льшим трудом, чем любая из сверстниц, вырабатывала в себе качества академичного стиля. Ученица А. А. Облакова, Л. И. Иванова, Е. О. Вазем, П. А. Гердта, Н. Г. Легата, она была ученицей русской школы и признавала школу совершенной. Но нормы этой как раз школы давались ей труднее всего. Легче было овладеть новейшей техникой итальянского танца, ее почти акробатическими приемами, чем подчинить свое тело напевной пластике русской школы. А режиссеры, скорее всего в пику острой на язык танцовщице, поручали ей партии, явно противоположные ее индивидуальности. «Я не запомню г-жу Ваганову в роли феи Канареек. Ну какая же «канарейка» г-жа Ваганова?» — с издевкой писал после «Спящей красавицы» рецензент «Нового времени» Козлянинов 30 ноября 1907 года.

И все-таки Ваганова, упрямая, беспощадная к себе, продолжала идти своим путем, совершенствуя именно технику, отдавая себе полный отчет в том, что с ее данными только через область технического совершенства пролегает путь к образности. Иначе не имели бы никакой цены ее попытки «играть», «переживать» и «изображать». Лишь безукоризненно тонкая, «светочувствительная» пластика, передающая образность музыкальную, только безупречная инструментальность могли сделать ее искусство способным к художественной содержательности. И лучшим материалом был тут классический танец: его абстрагированная условность открывала простор для самостоятельной интерпретации.

Мало-помалу Ваганова блестяще овладела техникой классического танца и распознала сокровенные тайны этой техники так, как знал их в то время, быть может, один Легат. Технику она изучила на себе, пропустила через себя, открывая в ней и с ее помощью невиданную свободу. Даже неподатливые руки, за которые танцовщице особенно доставалось, обрели желанную мягкость.

Легату Ваганова была обязана многим. Впоследствии она писала: «Как танцовщица, я много работала под наблюдением Н. Легата, который был талантливейшим человеком. Он обладал большой изобретательностью и фантазией в области танцевальных па, но был совершенно несобранным, и потому фантазия его распылялась так же легко, как легко рождалась. В постановке его балетов не было режиссерских навыков, отсюда — бессвязность, неудачи».[1] Ваганова ценила Легата в особенности как педагога — знатока танца, и он платил ей полной взаимностью.

---

[1] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.— М., «Искусство», 1958, стр. 57.

Зна́ком отличия явился сольный концертный вальс «Шепот цветов», который Легат поставил для Вагановой на музыку Блона. Она исполнила этот номер 28 ноября 1910 года на бенефисе кордебалета. Танец был построен на разнообразных пируэтах, на больших sauts de basque и контрастном им кружевном рисунке движений, когда исполнительница двигалась на пальцах, не спускаясь с них, не делая резкого поворота или прыжка. Невесомый, «шепчущий» ход. Мгновенная остановка на одной ноге: тело, слегка колеблясь, меняло инерцию движения. И танцовщица устремлялась в другую сторону, повинуясь ритму музыки. Словно ветер трогал ветви, и солнечные пятна сдвигались, текли по земле, изменяя капризный узор. Когда Ваганова впервые станцевала этот номер «с применением сложных темпов и блестящими переплетениями ног на воздушном бегу,— вспоминал через несколько лет Волынский,— публика разразилась единодушными по ее адресу аплодисментами. Но и товарищи по сцене устроили ей на репетиции овацию».[1] «Блестящие переплетения ног на воздушном бегу» отозвались через много лет в вариации на музыку Шаминад, поставленной Вагановой для ее ученицы Вечесловой. Та выразила в танце непосредственность своей личности и, уже став актрисой, постоянно исполняла поэтическую вариацию. Последний раз Вечеслова выступила с ней 29 марта 1949 года на творческом вечере Вагановой в связи с ее семидесятилетием.

«Царица вариаций»

В 1910-х годах критика непрестанно хвалила Ваганову за мастерство. «Нельзя не подчеркнуть ее энергии, благодаря которой она танцует свои клочки безусловно правильно, обличая хорошую классическую школу»,— писал в 1910 году Плещеев. «Повелительница нереид г-жа Ваганова показала изумительно отчетливую технику ног»,— сообщал в 1911 году отчет «Петербургской газеты». «Работа» г-жи Вагановой — чистая, образцовая техническая работа настоящего мастера, и это было, конечно, лучшее во всей вчерашней «Коппелии»,— замечал Светлов о спектакле 13 ноября 1911 года. «Из солисток на первом месте несомненно г-жа Ваганова. Блеск и воздушность ее кабриолей изумительны. Какая чистота каждого па! Свою вариацию «работы» она бисировала»,— писал в «Петербургском листке» Кудрин о той же вариации, но уже в 1912 году. «Вне конкуренции по части классики г-жа Ваганова с вариацией музыки Симона»,— писал он же в очередной рецензии на «Дон Кихота» в 1913 году.

---

[1] А. Волынский. Не боги горшки обжигают. «Биржевые ведомости», 1914, № 14100, 14 апреля, стр. 6.

«Настоящей царицей вариаций надо признать г-жу Ваганову: какой размах, какая легкость, какой артистический апломб... Номер г-жи Вагановой был лучшим во всем балете»,— утверждал Кудрин 1 сентября 1914 года, назавтра после открытия сезона «Коньком-горбунком» с Преображенской в роли Царь-девицы.

Две последние вариации восстановила и записала по памяти в 1958 году артистка Театра имени С. М. Кирова Н. Л. Лисовская, видевшая в них Ваганову. Отметив, что вариация Царицы вод из «Конька-горбунка» «относится к числу танцевальных композиций, не преследующих прямой изобразительной цели», Лисовская воспроизвела эмоциональное содержание партии. Сопоставляя рисунок танца и исполнительскую манеру танцовщицы, она пришла к важному выводу: вариация Царицы вод «производила незабываемое впечатление почти мужской энергией и волевым складом». Столь же профессионально Лисовская восстановила вариацию Повелительницы дриад из «Дон Кихота», заключая: «Снова Ваганова выражала здесь упоение силой и радостью преодоления пространства в полете, снова она сообщала танцу почти мужскую энергию и волю».[1]

В пору, когда Ваганова выступала на сцене, рецензий было множество. Но авторы их лишь подходили к определению «темы» Вагановой, тематических задач ее партий; впрочем, критику вообще мало занимали такие задачи. И лишь изредка, если тема танца, во-первых, была на виду, а во-вторых, отвечала индивидуальности исполнительницы, последнюю удивленно хвалили. Тот же Кудрин писал о Вагановой, экспромтом разучившей партию уличной танцовщицы в «Дон Кихоте»: «Это свидетельствует еще больше в пользу ее талантливости. Она понравилась, была достаточно колоритна в своих порывистых движениях и отважно отплясывала среди мечей».[2] Нет сомнений, что и тут можно было уловить секрет таланта Вагановой. Но слишком уж не ко времени был этот секрет для эстетики балетного театра начала XX века.

Пределы возможностей

К разгадке близко подошел тогда Волынский. Трубадур классического танца, строго охранявший его чистоту от покушений любых новаторов, Волынский умел быть беспристрастным. Ваганову он оценил в первой своей рецензии на ее выступление (это и вообще была одна из первых его проб в качестве балетного критика) и остался верен этой оценке до конца. Рецензия

[1] Н. Лисовская. Две вариации. В сб. «Агриппина Яковлевна Ваганова», стр. 252—253.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1912, № 117, 30 апреля, стр. 5.

отмечала долгожданный дебют Вагановой в балете Делиба «Ручей»

Уже было забыто ее появление в главной партии балета Дриго — Петипа «Жемчужина», состоявшееся 27 февраля 1905 года Ваганова тогда не имела успеха и надолго вернулась к амплуа первой солистки О ее предстоящем дебюте в «Ручье» пресса распространяла слухи с осени 1910 года, но только 16 октября 1911 года Теляковский записал после очередного триумфа танцовщицы в вариации из «Коппелии» «Вагановой я обещал дать танцевать «Ручей»

Представление состоялось 29 ноября 1911 года, партнером Вагановой был ее учитель Легат «Спектакль, несмотря на нелепости и благоглупости «Ручья», прошел с оживлением и подъемом благодаря тому интересу, с которым публика следила за сдачей «государственного экзамена» г-жой Вагановой,— писал Светлов в «Петербургской газете» — Ее дружно, всем театром, вызывали после спектакля, и успех ее вчера был заслуженный и полный» Светлов замечал, что Ваганова не мимистка, сила ее в танце и преимущественно в сольном танце, а танец этот отличается у нее «чеканной точностью, детальной разработкой и отсутствием подчеркиваний трудностей в расчете на аплодисмент», так что «при несомненном чувстве классического танца она достигает в нем удивительной виртуозности, даже блеска» Кудрин из «Петербургского листка» заявил назавтра после дебюта «В кадре так называемых вице балерин г-жа Ваганова занимает как классическая танцовщица виртуоз первое место Исполнить с такой чистотой отделки трудное pas de deux последнего действия ни г-жа Карсавина, ни г жа Вилль, ни г-жа Егорова, ни г-жа Смирнова не сумеют»

Волынскии выразил, в сущности, то же мнение, но значительно точнее сформулировал достоинства Вагановой и суровее осудил ее недостатки «крепкие носки», «незаурядную элевацию и баллон» — с одной стороны, несоответствие ее данных нормам балерины и отсутствие артистизма — с другой Тогда же критик установил, что Ваганова «солистка виртуозная и талантливая на темы отдельных вариаций» При всем том он говорил о ее искусстве по самому большому счету Он то и дело возвращался в своих статьях к танцу Вагановой Красноречивы названия этих статей, напечатанных в «Биржевых ведомостях» «Вариация Вагановой» и «Бриллиантовые заноски» (1912), «Испытание таланта» (1913), «Танцы А Я Вагановой» (1915) и т п

Спустя пять лет Волынский суммировал написанное им о Вагановой в новой рецензии на «Ручей», шедший в прощальный

бенефис балерины. «История несомненно поставит ее имя рядом с именами Кшесинской и Трефиловой, Павловой и Преображенской»,— утверждал критик. Он давал крупным планом портрет танцовщицы, исполнительская техника которой находится «на высоте почти небывалой в летописях театра». Восхищенно обрисовал Волынский танец, где «сложные узоры плывут вереницами, четкие до мельчайших штрихов. Виден каждый полушаг. Даже летучие нюансы пластики разработаны с академической правильностью, до последних степеней мастерства и совершенства». Правда, все эти достоинства, прибавлял он, пропадают в танцах с партнером. Зато сольные вариации «останутся среди легенд балетного искусства навсегда», а «некоторые из них было бы справедливо назвать ее именем для заслуженного увековечения памяти замечательного таланта». Затем Волынский подробно описывал три вариации феи Наилы, героини «Ручья», как образцы искусства Вагановой, «особенного ее искусства, величавого и железного в одно и то же время».[1]

Царицей вариаций Ваганова осталась и в других балеринских партиях.

4 апреля 1913 года она дебютировала в «Лебедином озере» с Андриановым в роли Зигфрида. Затем она танцевала этот балет с Легатом, а 19 апреля 1915 года уже сама была партнершей дебютанта: в роли Зигфрида впервые выступил Фокин.

Казалось бы, из двух героинь «Лебединого озера» Вагановой больше подходила Одиллия. Но критики отметили «прекрасные двойные туры, высокий баллон и необходимую мягкость» в адажио ее Одетты. И действительно, для будущих глав творческой биографии Вагановой эта часть роли оказалась особенно важна. Танцовщица попыталась наполнить лирическую тему уверенной силой, придать волевой оттенок характеристике Одетты. В танце этом Волынский прозорливо подметил основные требования будущего класса Вагановой, что вошли потом в практику ее учениц. «Техника ее искусства бесподобна,— писал он.— Движения ног отличаются полною выворотностью, а нормальный подъем с полукруглым сводом позволяет ей стоять на пальцах правильно, на самых их кончиках, с обращенной изнутри в публику профильной линией ступни. При этом фигуры ее танца рождаются одна из другой и дают ритмику волнистых переливов удивительной красоты. Баллон соединяется у Вагановой с умением делать высокие прыжки, т. е. каждому полету у нее всегда предшествует пружи-

---

[1] А. Волынский. Прощальный бенефис А. Я. Вагановой. «Биржевые ведомости», 1916, № 15136, 11 января, стр. 4.

нистое и плавное plié... Заноски Вагановой безукоризненной чистоты. Есть выворотность, гибкость движений, быстрота в переплетении ног во время взлетов при вытянутых коленях и туго напряженных пальцах, обращенных к полу. Значит, артистка может тут соперничать даже с танцовщиками».[1]

В дуэтах Ваганова предпочитала рассчитывать прежде всего на себя, не полагаясь на партнера, а повелительно ведя его за собой в плавных переходах из позы в позу, в точных остановках после туров, в упругих взлетах. Волынский установил после ее выступления с Фокиным: «Большие батманы вбок на руках у кавалера, как бы превращающие в плоть и форму мотивы оркестра, согласованы у А. Я. Вагановой с музыкой до последних мелочей. Не пропадает ничего. Отражен каждый плеск звуковой волны. При изумительном баллоне, позволяющем артистке держаться в воздухе почти без напряжения, А. Я. Ваганова производит в этом месте «Лебединого озера» захватывающее впечатление... Размах ноги свободен и могуч».[2]

Вместе с тем повадка Одетты — Вагановой была далека от самовлюбленной позы Одетты — Кшесинской, как не походила и на гордое безразличие Одетты — Трефиловой. Исходя из собственных данных, исполнительница акцентировала танец, демонстрируя не себя, а скорее скрытые возможности партии Одетты. В русле именно этих возможностей, но уже в меру большого таланта исполнительницы, протекала сценическая судьба образа, когда в партии Одетты появилась первая ученица Вагановой, Семенова. После томной Одетты — Карсавиной, трагически безнадежной Спесивцевой, сдержанной, элегантно академичной Гердт новая исполнительница выдвинула концепцию смелой воли, утверждающего порыва: такая Одетта была способна победить и побеждала Одиллию. Замысел Вагановой. оставшийся не до конца воплощенным как из-за внешних причин, так и из-за личных особенностей ее дарования, обрел у Семеновой полноценную сценическую жизнь.

Исполнительское творчество Вагановой закончилось в 1916 году, после того как она получила, помимо упомянутых, партии Царь-девицы в «Коньке-горбунке» (13 апреля 1914 года) и Жизели (30 октября 1916 года).

«Надо верить таланту, особенно такому исключительно крупному и виртуозно совершенному, как талант Вагановой, не остужая преждевременным скептицизмом стремлений артистки»,—

---

[1] А. Волынский. Испытание таланта (Выход Вагановой в «Лебедином озере»). «Биржевые ведомости», 1913, № 13484, 5 апреля, стр. 5

[2] А. Волынский. Танцы А. Я Вагановой «Биржевые ведомости», 1915, № 14799, 22 апреля, стр. 5.

предварил ее выступление в «Жизели» Волынский 9 октября. Но после дебюта он признался в «ощущении краха», которое испытал на спектакле: «Точно другая совсем Ваганова была перед глазами, какой я не мог бы никогда в жизни пропеть ни единого дифирамба». Но Волынский все-таки пропел дифирамб, дойдя до вариации Жизели в первом акте. По его словам, нельзя было представить «более чистую технику танца, с таким апломбом, как у А. Я. Вагановой, с такими бестрепетными турами при абсолютном равновесии тела, с такими неподвижно бронзовыми остановками, возвещающими остановки смычка и мелодии оркестра». Горячо оценил он вариацию и коду второго акта: «Высокие прыжки. Прямые и с поворотами в воздухе. Плывущие арабески с замираниями тела на бесконечные секунды, собирающие в себе напряжение огромного пафоса...»

Выводы из опыта

Ваганова оставила сцену, добившись многого по своим исполнительским данным, но не изведав громкого успеха. Слава пришла позже — слава балетмейстера и прежде всего педагога. Но истоки выдающихся достижений Вагановой — деятеля советского балета все же берут начало в трудном пути танцовщицы императорского театра. Начало преподавательской работы Вагановой отмечено борьбой за классические традиции русской балетной школы и за совершенствование этих традиций. Умную логику борьбы, твердость позиций, бескомпромиссность принципов Ваганова выработала в себе за годы сценической практики.

На первый взгляд, она уступала в верности традициям, скажем, Трефиловой, которая никогда не танцевала в балетах Фокина и покинула сцену в пору триумфов своего противника. В действительности Ваганова была куда дальновидней. Вызывающий уход Трефиловой обернулся на деле капитуляцией перед нашествием нового. Кроме того, полностью отрицая новое, блистательная «классичка» Трефилова защищала незыблемость старых форм, их неподверженность развитию. Трефилова, защищая неприкосновенность традиций, парадоксально играла на руку Фокину, объявившему в пору реформ, что традиции эти себя изжили. Ваганова, танцуя в «Шопениане» или в «Карнавале» (партия бабочки), предвосхищала то время, когда Фокин сам выступит на защиту классического танца, как неиссякающего источника балетного искусства, от новейших ниспровергателей. Ваганова словно защищала от Фокина и особенно от его близоруких эпигонов главную ценность этих балетов — классический танец. Тут она отчасти смыкалась с Преображенской, не покушаясь, правда, на импровизационную подачу танцевального текста «Шопенианы», а, напро-

тив, доказывая его самостоятельную ценность. В «Шопениане» для нее важна была не стилизация под гравюры 1830-х годов, а гениальная «подлинность» сочиненного Фокиным романтического танца. В ее восприятии этот танец становился так же современен, как музыка Шопена. То была действительная классика, живая и жизнеспособная, а не подделка, хотя бы даже поразительно верная. Как классику, открывающую простор исполнителю-интерпретатору, возобновила Ваганова «Шопениану» в 1931 году для Хореографического училища, а на следующий год — в Ленинградском театре оперы и балета. Спектакль утратил часть изобразительных свойств, потерял аромат старинной гравюры, оживающей с тем, чтобы вновь застыть, но сохранил все детали сочиненного Фокиным танца.

Вопреки сценической практике тех лет, вопреки собственному репертуару вынашивала Ваганова свой идеал танцовщицы. Этот идеал не отвечал стилизаторским поискам Фокина и основных исполнительниц его балетов. Далек он был и от архаичной, по сути дела, манеры Кшесинской. Не всеми гранями он соприкасался даже с нормами академических балетов Петипа. Ваганова понимала, знала, высоко ценила эстетику этих балетов. Но застылость классической формы в руках таких балетмейстеров, как Легат, Куличевская, Гердт, не могла устраивать будущего хореографа советских постановок «Лебединого озера» и «Эсмеральды».

Неосознанный поначалу идеал медленно кристаллизовался в неблагоприятной среде. Поиски были так запутанны, что танцовщица ошибалась не только по своеволию режиссера, но и по собственной вине. Иной раз она терпела безнадежные поражения. Самое тяжкое было в «Жизели». Актриса не поняла, что ей и по возрасту поздно исполнять роль Жизели, а главное, роль эта противоречила природе ее дарования. Иной раз она на свой лад побеждала материал. «Мазурка г-жи Вагановой — наиболее воздушной из наших мариинских премьерш... всегда вызывает дружное одобрение публики»,— писал «Петербургский листок» 19 сентября 1913 года об ее очередном выступлении в «Шопениане». Анонимный критик не учитывал главного: воздушность Вагановой в своем стремительном и дерзком напоре, чеканящем и подъемы в воздух, и акценты приземлений, не годилась для безусильного парения сильфиды, которая, прочертив по диагонали сцену, скрывшись в кулисах, как бы длит незримый полет в памяти зрителей.

Годы спустя Ваганова-балетмейстер дала антитезу этой «диагонали» Фокина в «диагонали» поставленного ею вальса Иоганна Штрауса. Исполнительница, ученица одного из старших классов Ленинградского хореографического училища Наталия Дудинская

прорезáла эту диагональ в нарастающем вихре наземных верчений (chaîné) и, на секунду застыв в арабеске у самой кулисы, не исчезала с глаз зрителей, а возвращалась по той же диагонали наверх в пенящих воздух прыжках (jetés entrelacé).

Образ стремительного полета выразил одну из граней героической темы. Но Ваганова, замечательный мастер танца, знала и другие грани. «Отделяясь от пола, она секунду висит в воздухе без движения,— писал о ней Волынский 14 апреля 1914 года.— Поднимется высоко — и замрет. Потом опустится и опять сделает паузу необычайной устойчивости. Точно и не было совсем разбега. Точно ноги вонзились в пол. Точно изваяние из камня очутилось вдруг перед глазами». Бурный порыв был так же свойствен ей, как и спокойно-горделивая, устойчивая, почти статуарная пластика.

В 1939 году Вахтанг Чабукиани, раскрывая характер Лауренсии, творчески активизировал многие и разные грани героической «классики». Партия подытожила опыты героизации женского танца. Напористые preparations и скульптурные, «устойчивые» позы в воздухе и на полу переводят сольные танцы Лауренсии в тональность мужского аллегро. В них «темпы льются с короткими интервалами, картинными и эффектными», как лились они, по свидетельству Волынского, у Вагановой в переинтонированных ею вариациях старого репертуара. Чабукиани создал образ Лауренсии, откликаясь на зов времени, но задача удалась и потому, что хореограф знал метод вагановского класса и ставил танец для учениц этого класса Дудинской и Иордан, в чьем творчестве сполна отозвалась современная тяга к героике. Не случайно отличительными признаками этого образа стали «орлиные взмахи и полеты через всю сцену», которые Волынский выделял, говоря о танце Вагановой. В свое время никто не подумал бы применить такие определения даже к мужскому танцу, потому что их не к чему было бы там применять. Особенно же смущали и тревожили «орлиные взмахи и полеты» в практике женского танца, ибо взрывали его эстетику изнутри, при всей отточенности и чистоте формы.

Художница героической темы, Ваганова воплотила ее по-настоящему лишь с помощью своих учениц — в эпоху, когда представления о героике получили и в балете реальный жизненный смысл, когда проблема героического искусства сделалась одной из самых существенных в новой эстетике. Тогда Ваганова утверждала эту тему, как преподаватель и балетмейстер, в русле общих устремлений советской хореографии. В годы собственной исполнительской деятельности Ваганова могла только интуитивно искать.

Защищая живое и гибкое искусство классического танца, Ваганова-исполнительница наметила пути его героизации в наиболее условном жанре сольной вариации. Наброски и этюды не получили развития, даже когда репертуар танцовщицы пополнился большими ролями. Но на материале собственных поисков в рамках того же репертуара она дала советскому балету ряд выдающихся исполнительниц, воплотивших ее идеал в искусстве.

«Фея Наила погибла на берегу ручья, узнав об измене спасенного ею Джемиля, сказав ему: «Я погибну, а ты наслаждайся счастьем с Нуреддой». Должно быть, уж такая была ее доля-долюшка...» — писал Кудрин о прощальном бенефисе Вагановой, состоявшемся 10 января 1916 года. 20 мая 1925 года Ленинградское хореографическое училище окончила М. Т. Семенова. Героическая направленность ее танца заявила о себе сразу, когда она вступала на сцену в той же роли Наилы, в которой ее учительница расставалась со сценой. В творчестве ученицы воплотились выношенные творческие замыслы учительницы. Таковы законы преемственного развития. О них писала много лет спустя Ваганова в предисловии к своей знаменитой книге «Основы классического танца»: «Мы бережно охраняем классику, но время делает свое, все совершенствуется. Тем более неизбежно стремимся к совершенству и мы, танцовщицы... Такой стремительный порыв вперед неизбежен,— нас влекут темпы жизни».[1]

Ю. Н. Седова

Весной 1898 года две девушки окончили петербургскую балетную школу по классу Энрико Чекетти. На выпускном спектакле они исполнили роли двух сестер — хозяек гостиницы в коротком балете «Урок танцев в гостинице», который Чекетти поставил специально для них. «Урок» демонстрировал технику учениц, соревновавшихся в виртуозном танце. Балетная критика предсказала обеим завидную будущность и оказалась во многом права: имена Ю. Н. Седовой и Л. Н. Егоровой вошли в историю русского балета.

Юлия Николаевна Седова (1880—1969) получила звание балерины лишь весной 1916 года, «в виде рамки для указа об отставке», как выразился один из критиков. Вместе с тем, партии балерин ей поручали со второго года службы в Мариинском театре: уже 26 сентября 1899 года она танцевала партию Терезы в «Привале кавалерии». Дебютантка была крупнокостной и широкоплечей, с развитой мускулатурой ног, с большими ступнями и

[1] А. Я. Ваганова. Основы классического танца, изд. 3-е. Л.— М., «Искусство», 1948, стр. 3.

кистями. Когда она танцевала «Привал кавалерии» с Фокиным, ее Тереза, поднявшись на пальцы, на голову возвышалась над его Пьером. Но молодого партнера еще больше должно было удручать поведение Седовой в роли: тут все подкрепляло его мысли о балетной рутине, о традициях, «которые устарели и мешают жить». Игра Седовой ограничивалась формальной передачей пантомимного текста, как было заведено предшественницами, без попыток самостоятельной трактовки. Текст же являлся набором логических связок между танцевальными номерами и не претендовал на передачу характера. Классический танец оставался для Седовой сводом приемов, дающих мягкость plié и бесшумность приземлений после прыжков, устойчивость в позах и крепость спины в турах, предельную выворотность ног при développé, силу и беглость движений на пальцах. Чекетти считал такую ученицу находкой, ибо техника была для нее и средством и целью творчества. Фокина подход Седовой к искусству раздражал, подкрепляя взгляд на классический танец как на нечто отживнее и антихудожественное.

Для Петипа и его режиссеров Седова стала лошадкой, на которую можно было ставить наверняка. В апреле 1900 года, в так называемом весеннем сезоне, когда принято было пробовать молодых солисток на балеринских местах, она исполнила главную роль в балете Дриго — Петипа «Жемчужина». Поручение было ответственное: «Жемчужину», показанную в 1896 году на коронационном спектакле в Москве, петербуржцы увидели только что — в январе 1900 года. Седова, заменив в партии Белой жемчужины блистательную Леньяни, по словам рецензента, «отличилась настоящим образом». Отметив двойные и тройные туры и фуэте Седовой, рецензент назвал ее технику последним словом современной итальянской школы. «Из молодых танцовщиц г-жа Седова является блестящим экземпляром школы профессора Чекетти»,— писал он.[1]

Но Седова слыла мастерицей не только по части вращений — специальности итальянских виртуозок. Она обладала и феноменальным прыжком. Павлова казалась воздушной даже в простом беге по земле. Ваганова покоряла воздух в сильных и смелых прыжках. Седова, прыгнув, задерживалась в воздухе, совершая ошеломляющие по своей протяженности полеты. Так танцевала одна М. Н. Горшенкова, покинувшая Мариинскую сцену за пять лет до прихода Седовой. Достаточно сказать, что Седова риско-

---

[1] Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1900, № 100, 13 апреля, стр. 4.

вала потом состязаться в высоте и легкости прыжка с Нижинским, на что не отваживались не только танцовщицы, но и танцовщики, и не знала поражений. Летом 1907 года, сразу после выпуска Нижинского из школы, Куличевская поставила для него и Седовой номер «Игра бабочек» на музыку Вальдтейфеля. Номер был исполнен впервые 7 августа в дивертисменте Красносельского театра. Позже он вошел в балет «Ручей», где Седова исполняла партию духа Заэля. «Г-жа Куличевская, поставившая это pas, полное вкуса и грации, сумела использовать в полной мере способность к широким и воздушным полетам г-жи Седовой и г. Нижинского»,— писал Светлов в «Биржевых ведомостях» 1 октября 1907 года. При всем том, и вращения, и баллон Седовой не столько восхищали, сколько изумляли зрителей, потому что природа, дав танцовщице силу, выносливость и ловкость, как раз обошла ее «вкусом и грацией», иначе говоря — артистизмом.

Техника и темперамент без сценического обаяния — вот что отличало Седову от строгой и вместе поэтичной виртуозки русской школы Трефиловой или от лирически-меланхоличной однокашницы Егоровой. Индивидуальность последней не сразу высвободилась из-под ига суровых правил Чекетти, но прирожденное изящество заявляло о себе даже в нивелированности ее танца. Вагановой Седова уступала в сознательном отношении к творчеству, ибо не умела критически оценивать собственные возможности. Там, где Ваганова, исходя из своих данных, добивалась героического звучания танца, Седова оказывалась попросту неартистичной. В танце для нее не существовало трудностей, а так как любую роль она расценивала по танцевальным показателям, то и считала, что границы ее амплуа простираются от комедии до трагедии,— благо по воле администрации репертуар танцовщицы включал самые разномастные партии.

Например, 9 апреля 1903 года Седова впервые исполнила одну из наиболее трагических ролей балетного репертуара — роль Низии в «Царе Кандавле». Данными для ее исполнения она не располагала, и критика осудила дебютантку. В одной из рецензий говорилось:

«Г-жа Седова как танцовщица (разбирая ее с технической стороны) — не без дарования, но как мимистка — крайне посредственная величина. К тому же как в манере движений г-жи Седовой, так и в контурах ее фигуры сказывается заметный недостаток грациозности, поэзии выражения. Не отличаясь изысканностью вкуса и стремлением к изящным формам танцев, г-жа Седова более могла бы быть пригодною для исполнения отдельных ответственных pas, чем целых балетов, тем более в мимических ролях, где

все недостатки ее всплывают резче».[1] Танцевать же Седова могла все или почти все, а это только усиливало ее безразличие к актерским задачам. Она и не пробовала преодолеть свою односторонность.

Седову невысоко ценила критика, ее терпеть не мог Теляковский за неартистичность и за склонность к интригам: его дневники пестрят нелестными отзывами о не в меру энергической танцовщице. Осенью 1904 года, когда Седова, исполнившая уже главные партии в «Корсаре» (23 февраля 1902 года) и «Царе Кандавле», рассчитывала на звание балерины, ее внезапно перевели в Москву.

На сцене Большого театра Седова прослужила сезон 1904/05 года. Она дебютировала 21 ноября в роли Царь-девицы. «Публика отнеслась с большим интересом к дебюту молодой балерины, которую, по слухам, прочат на место покойной Рославлевой...— писал хроникер.— Новая балерина имела большой успех и главные свои нумера повторяла».[2] 26 декабря 1904 года она исполнила партию Одетты — Одиллии и, судя по лаконичному отчету того же хроникера, опять-таки «имела большой успех».

Когда Седова вернулась на Мариинскую сцену, критика несколько смягчилась в отношении к опальной танцовщице. Говоря об очередном выступлении Седовой в «Корсаре», Светлов деликатно не обмолвился и словом об ее игре, хотя роль Медоры заведомо требует актерского мастерства. Светлов писал: «С точки зрения виртуозного классицизма г-жа Седова удовлетворяет все партии и всех лидеров балетного парламента, заседающего в партере. По-прежнему ей блестяще удаются двойные и тройные пируэты с точными и законченными остановками на ферматах; смелые renversés после пируэта; блестящие jetés en tournant; красивые кабриоли и твердые пуанты; ловкие développés... Полеты ее широки, свободны и элевация несомненная». Светлов отмечал даже, что благодаря занятиям с Е. П. Соколовой она «стала танцевать мягко, жест ее стал закругленным, словно по ее хореографической живописи прошлась кисть опытного мастера и наложила на нее лессировку, сгладившую резкие тона».[3] Но и Соколовой, в свое время потрясавшей балетную публику силой актерского мастерства, не удалось сделать из Седовой актрису.

---

[1] Н. Ф[едоров]. Балет. «Театр и искусство», 1903, № 16, 13 апреля, стр. 338.

[2] Театр и музыка. «Московские ведомости», 1904, № 324, 23 ноября, стр 5.

[3] Вал Светлов. «Корсар». «Биржевые ведомости», 1905, № 9039, 20 сентября, стр 3.

Соколова помогла Седовой танцевать академичнее, с несколько бóльшим вкусом и чувством стиля. Когда дело касалось чистого танца, порой обозначались новые достижения исполнительницы. Например, во «Временах года» Седова исполняла виртуозную партию Града. Об этой ее партии Светлов писал 7 апреля 1909 года в «Биржевых ведомостях»: «Нельзя не упомянуть г-жу Седову, в танцах которой есть истинный классицизм старой благородной школы». Но через полгода тот же Светлов заявлял: «Очень крупный град олицетворяет г-жа Седова, но в этой вещице есть достаточно материала для ее техники». В бочку похвал то и дело подмешивалась ложка упреков.

Правда, иногда это делалось еще и в пику мужу Седовой, литератору Шидловскому, который писал в «Петербургском листке» под псевдонимом Vidi и беззастенчиво провозглашал там, что игра Седовой «великолепна, правдива, полна реализма», а танец отличается «нежностью, лаской и в то же время царственным величием».[1] Остальные критики не разделяли его восторгов, хотя, в общем, относились к Седовой скорее доброжелательно. Они отдавали должное ее танцевальному мастерству и в то же время видели, как несовершенна фактура танцовщицы, а главное — не закрывали глаз на безнадежное отсутствие артистизма и стремлений к нему.

И хотя к 1910 году в репертуаре Седовой значились чуть ли не все ходовые балеты Мариинской сцены, от «Пахиты», «Конька-горбунка», «Пробуждения Флоры» до трех балетов Чайковского, критика ценила ее в ролях второго плана, где можно было ограничиться одномерной танцевальной характеристикой. Содержательной игре Кшесинской — Эсмеральды Седова противопоставляла свой виртуозный танец в партии Флер де Лис. Критика отмечала здесь «прекрасный баллон и первоклассную технику» Седовой и находила, что ее «пируэты по сцене — новый труднейший нумер вне конкуренции».[2]

На открытии балетного сезона 1 сентября 1910 года Седова в очередной раз исполнила партию духа Заэля в балете «Ручей». Назавтра «Петербургская газета» писала: «Она остается царицей хореографического воздухоплавания. В вариации второй картины виртуозная танцовщица совсем напоминала большую грациозную птицу с бесшумным полетом». Такие партии второго плана, как Заэль, остались «коньком» Седовой. Она была холодной и вели-

---

[1] Vidi. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 89, 1 апреля, стр. 6; № 108, 22 апреля, стр. 6.

[2] Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1910, № 12181, 8 февраля, стр. 3.

чавой Миртой в «Жизели». Ее безжалостная Гамзатти в «Баядерке» блеском своих танцев порой заставляла забыть о сопернице Никии, главной героине балета.

И еще в одной области Седова неизменно имела успех. То была русская пляска. Она танцевала Неву в «Дочери фараона», русский танец в «Фее кукол», ряд концертных номеров на мотивы народных песен. В русской пляске танцовщица обнаруживала горделивую плавность движений, привлекала женственностью повадки.

С темпераментом и техническим удальством исполняла она некоторые другие характерные танцы: венгерский в «Лебедином озере», мазурку в «Раймонде», а в балете «Привал кавалерии» — характерную партию Марии.

Деятельная Седова неоднократно предпринимала гастрольные выступления — сперва на родине, а потом и за рубежом.

В мае 1908 года небольшая труппа, составленная ею из балетных артистов Мариинского театра, отправилась в продолжительную поездку по городам России. На положении балерины в ней, кроме Седовой, выступала молодая Е. А. Смирнова. Гастроли начались в Харькове: на открытии шла «Пахита» с Седовой. Затем труппа посетила Ярославль, Баку, Тифлис, Ростов-на-Дону, Одессу.

Летом 1909 года Седова танцевала в Берлине, а через год направилась в Париж. «Кавалерами танцовщицы едут Н. Г. Легат и г. Лопухов, первый для классических танцев, второй — для характерных»,— сообщала «Петербургская газета» 18 мая 1910 года.

В 1911 году Седова подала прошение об отставке, обидевшись на то, что дирекция держала ее на прежнем окладе, увеличив оклад Карсавиной. Против ожидания танцовщицы, Теляковский охотно удовлетворил ее просьбу, хотя в театре уже не работали Трефилова и Павлова, а Кшесинская и Карсавина появлялись ограниченное количество раз. Седовой не дорожили, а ведь она в ту пору несла на себе основной репертуар.

Осенью 1911 года она возглавила гастроли русской балетной труппы в Америке. Партнером ее был М. М. Мордкин. Солистами в труппу вошли Л. В. Лопухова, Б. А. Пожицкая, А. И. Волинин и балетный мим Н. А. Солянников. Кордебалет состоял из шестидесяти человек. Оформление спектаклей принадлежало Коровину. В репертуаре значились «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия» и маленькие балеты «Русская свадьба», «Арабские ночи», поставленные Мордкиным. «Американская печать восхваляет Седову за исполнение роли куклы,— сообщала «Петербургская газета» о первых представлениях «Коппелии» в Нью-Йорке.— Во-

обще пресса очень восторженно говорит о спектаклях... Танцуют наши артисты семь раз в неделю... Следующие спектакли в Бостоне и Чикаго».[1] Возвратившись, Седова рассказывала интервьюеру: «Всего мы гастролировали в 52 городах Америки, ежедневно переезжая из города в город... Я протанцевала 38 раз «Лебединое озеро», 27 раз «Коппелию» и 10 раз «Русскую свадьбу». Разучила я также балет «Жизель», но Мордкин заболел аппендицитом, и «Жизель» пришлось снять с репертуара».[2] Седова, которая свободно бисировала фуэте и не знала, что такое трудности в технике классического танца, на много лет опередила в Америке появление собственных исполнительниц-виртуозок.

6 марта 1912 года Седова дала свой «прощальный вечер» в Петербургской консерватории, так как новые ее переговоры с Теляковским о службе в Мариинском театре не увенчались удачей. «Она уходит с родной сцены для заграничных гастролей,— писал Светлов в развернутой статье о Седовой.— Казенная сцена не умела утилизировать дарование этой артистки, ревностно и любовно относившейся к своей художественной службе».[3]

В течение двух лет Седова гастролировала в Западной Европе, а в 1914 году была вновь принята на Мариинскую сцену. 9 октября 1916 года она впервые исполнила роль Аспиччии в «Дочери фараона», которую избрала для окончательного прощания с публикой.

Волынский посвятил бенефису Седовой сразу две длинные статьи в «Биржевых ведомостях» от 11 и 12 октября: критик словно хотел искупить прежнее свое не слишком одобрительное отношение к танцовщице. Он описал ее поразительный прыжок, в котором «стремительно и шумно она носится по сцене, не останавливая потока движений». Описал и не менее поразительную способность к вращению: «При вытянутом корпусе, механически принявшем положение неподвижной оси, эти бегущие вверх и вниз круги без числа и счета производят на глаз большое впечатление. После полета с холодным баллоном в воздухе — отчаянный росчерк на полу». В подтверждение того, что «полет и круги» не случайно были для Седовой «самым главным в искусстве», критик привел ее собственные слова. «Не обладая красотою тела, я не искала никогда пластических поз в исполнении балетных ролей»,—

---

[1] Г-жа Седова и г. Мордкин в Америке. «Петербургская газета», 1911, № 287, 19 октября, стр. 5.

[2] У балерины Ю. Н. Седовой. «Петербургский листок», 1912, № 37, 8 февраля, стр. 4.

[3] В. Светлов. Прощальный вечер Ю. Н Седовой. «Петербургская газета», 1912, № 65, 7 марта, стр. 5.

сказала Седова Волынскому за несколько дней до бенефиса.[1] Действительно, результатом ее искусства было не усовершенствование своей природы, а преодоление ее. Результат этот оценил по заслугам не один Волынский. «Мы не имеем никакого желания подводить последние итоги деятельности Ю. Н. Седовой. Она принадлежит к поколению, полному несломленных сил», — писал Левинсон.[2]

Однако Седова больше не выступала на сцене Мариинского театра. После революции она эмигрировала и скончалась в Канне (Франция) 23 ноября 1969 года.

Л. Н. Егорова

Любовь Николаевна (Александровна) Егорова родилась 28 июля 1880 года и значилась по метрике «дочерью царскосельской купчихи».[3] Ровесница Седовой, она была полной противоположностью своей грубоватой и нескладной однокласснице. В Егоровой все было гармонично: миловидное лицо, безупречная фигура. Особенно хороши были ноги, стройные, с мягкой лепкой мышц, с высоким подъемом: фотография «ног Егоровой» неоднократно появлялась на страницах приложения к «Петербургской газете».

Весной 1898 года Чекетти показала обеих учениц в pas de quatre с кончавшими также школу Обуховым и Фокиным, не сделав между ними различий. Однако в труппе Егорова отстала. Она тоже, числясь в кордебалете, танцевала на ответственных местах, но партию балерины получила на полтора года позже Седовой. Да и сравнительно с виртуозной Жемчужиной и даже Терезой в «Привале кавалерии» партия Ильки в «Очарованном лесе» Дриго — Льва Иванова была детским пустячком. «Г-же Егоровой более всего удаются танцы изящного стиля и несложного характера, как, например, variation в этом балетике. В pas d'action она делала смелые пируэты и лихие renversés. Но чардаш не в ее темпераменте и не в ее средствах»,— писал через два года Светлов об очередном представлении «Очарованного леса» с Егоровой.[4]

В пору поветрия виртуозности Егорова не вызывала интереса. Ученица Чекетти, она чисто проделывала «смелые пируэты и лихие renversés», но без стремительной, напористой, даже грубоватой силы, какой они отличались у Седовой. Егорова ничего не подчер-

---

[1] А. Волынский. Прощальный бенефис Ю. Н. Седовой. «Биржевые ведомости», 1916, № 15855, 11 октября, стр. 6.

[2] А. Я. Л[евинсон]. Из балетного дневника. «Прощание» Ю. Н. Седовой. «Искусство», 1916, № 3, стр. 8—9.

[3] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1048, л. 1.

[4] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 209, 29 апреля, стр. 3.

кивала, ничего не выделяла курсивом. Напротив, сложный трюк, исполненный гладко и без усилия, терял свой смысл, переставал изумлять, превращаясь у нее в деталь «изящного и несложного» танца. Исполнительница лирического склада, Егорова развивалась медленно, даже затрудненно, потому что лирика такого типа была тогда менее всего в ходу на балетной сцене. Танцовщица могла быть стремительна, величава, порывиста, кокетлива, мечтательна, но так или иначе ей полагалось заявлять о своей теме, утверждать свою индивидуальность. Даже недосказанность должна была звучать многозначительно. Но как раз многозначительность была несвойственна Егоровой, затаенному лиризму ее танца. Прелесть этого танца заключалась в спокойной, непрерывно льющейся мелодии линий, лишь в подтексте окрашенной радостью или печалью. В какой-то мере ее исполнительская манера была обращена к искусству русского танца XIX века, еще не ведавшего поправок на итальянскую виртуозность. Расставшись со школьным профессором Чекетти, Егорова училась не по моде — за границей, а у Е. О. Вазем, М. Н. Горшенковой, А. Х. Иогансон. Но вопреки, а может быть, благодаря этому, исполнительство Егоровой заглядывало вперед, о чем будет говориться ниже.

Современные балетмейстеры, режиссеры, критики были так уверены в «невыразительности» Егоровой и так часто повторяли об этом, что Фокин в начале пути ни разу не вспомнил об однокласснице. Скорее всего, он соглашался с критиком, воскликнувшим: «Для меня это танцовщица, что называется, «никакая», ибо она посылает в театральной карете на спектакль одни лишь ноги, а сама остается дома и преспокойно кофеи распивает».[1] Егорова, не в пример другим балеринам и «вице-балеринам», сражавшимся за превосходство в классе, на репетициях и в конторе, аккуратно исполняла дежурные вариации в поочередно сменявшихся балетах и столь же аккуратно разучивала новые. Мало-помалу она превращалась в «полезность», которой в виде поощрения давали ту или иную роль.

20 февраля 1905 года она исполнила партию Голубой георгины в одноименном балете Петипа, заслужив умеренные похвалы за «деликатность хореографического рисунка», за «мягкий колорит» и «общую художественность и пластичность исполнения».

4 февраля 1907 года ей дали Мирту в «Жизели». Эту партию она исполняла потом много лет подряд, получая свою строчку в отзывах балетных рецензентов на каждый спектакль. «Очаровательной по внешнему облику и по танцам была г-жа Егорова,

---

[1] Z. Балет, «Слово», 1905, № 272, 1 октября, стр. 8.

повелительница вилис»,— писал Светлов в 1909 году в «Петербургской газете». «Строго классический жанр как нельзя более подходит к ее симпатичному дарованию»,— признавался в январе 1910 года рецензент «Биржевых ведомостей». В сентябре анонимный хроникер «Петербургского листка» отмечал: «Повелительницей вилис была г-жа Егорова — как будто созданная для этой бесстрастной роли». А в ноябре того же года Плещеев жаловался в «Петербургской газете»: «Г-жа Егорова — повелительница вилис ровно, аккуратно танцевала, ничего не портя, но и не придавая яркости танцам. Эта полезная и добросовестная танцовщица, обличающая хорошую школу, несколько однообразна».

Егорова приедалась завсегдатаям балета и еще больше надоедала себе самой в партии Мирты, тогда как «заветною мечтою Л. Н. было всегда выступать в балете Чайковского «Лебединое озеро» и «Жизели» Адана».[1] Мечта осуществилась поздно, даже, может быть, слишком поздно, а пока Егорова довольствовалась редкими случаями, когда новая партия приносила настоящую радость.

«Было несколько сюрпризов в распределении мест,— писал Светлов 7 февраля 1909 года в «Петербургской газете», назавтра после очередного представления «Спящей красавицы».— Г-жа Егорова — идеальная по внешнему сценическому образу и по грациозной пластичности принцесса Флорина; ей следует еще немного поработать над некоторыми деталями, чтобы классика ее танцев получила виртуозную законченность». Опытный и, как правило, тонкий критик, Светлов не понимал в данном случае, что законченность не всегда должна быть виртуозной законченностью: в частности, ей не надо открыто заявлять о себе в танце Флорины, олицетворяющей цветение (от Флоры). Перекликающиеся голоса дуэта звучат у Чайковского то звонко, то приглушенно, отзываясь в стелющихся, «растительных» движениях исполнительницы и порхающих взлетах ее партнера, не получая точки даже в финале первой части. Скрещение мягких, поющих линий, нежнейшая светотень пластики Егоровой как нельзя более подходили к волнистым повторам движений: Флорина, выбежав, задерживается в арабеске и, опускаясь на колени, прислушивается к зову Голубой птицы, склоняя голову то на одно, то на другое плечо; к плавным батманам dévéloppé a la seconde, словно переливающимся в проходящий арабеск; к затянувшимся в поддержке jetés, переходящим в тот же мягко развернутый вбок батман.

---

[1] С. И. У Л. Н. Егоровой. «Петербургский листок», 1914, № 111, 25 апреля, стр. 4.

Спустя некоторое время Светлов, да и другие критики, заговорили о «грациозно-нежной» пластике Флорины — Егоровой.

26 декабря 1910 года Егорова дебютировала в «Раймонде». Над ролью с ней работала постоянная исполнительница Раймонды — Преображенская. «Не легко протанцевать такой балет, а тем более артистке, которая обречена была на исполнение маленьких вариаций»,— заметил назавтра Плещеев в «Петербургской газете». Он одобрил новую Раймонду. Одобрили ее и другие критики. Но следующий раз Егорова выступила в «Раймонде» лишь через год. Разумеется, все пришлось начать сначала, и трудная партия, как в первый раз, распалась на обособленные отрывки-вариации. В танцах Егоровой — Раймонды, по словам Волынского, «не чувствовалось души», а потому пропадал «рисунок балетной концепции, созданный Мариусом Петипа».[1]

Все же графический узор вариации с шарфом, где в танцевальных пассажах так элегантно заштрихованы плотные арпеджио арфы; тонкая, грозящая вот-вот порваться, но не рвущаяся нить ballottés из вариации картины сна и многие другие «инструментальные» блестки, найденные балетмейстером для партии Раймонды, вышли у Егоровой безупречно. «Г-жа Егорова с ее тонким, четким силуэтом танцует уверенно, благородно, сдержанно, не подчеркивая трудностей. Ее исполнение скорее корректно, чем вдохновенно; ее стиль, не оживленный игрой личных настроений, совпадает со стилем самого танца. Ее мимика и жест выразительны в пределах условного балетного драматизма»,— констатировал Левинсон.[2] Однако «Раймонда» по-прежнему доставалась Егоровой не чаще, чем раз в год, когда приходилось замещать Преображенскую.

На втором десятилетии службы Егорова исполняла весьма разные по характеру роли Медоры, Царь-девицы, Китри, Пахиты, Аспиччии, иногда совершенно ей не подходившие. 27 декабря 1911 года она дебютировала в «Спящей красавице».

Ее Аврора привлекала в первом акте не резвостью выхода, где Кшесинская завораживала блеском кабриолей, внезапностью renversés; не ясным покоем и строгостью пропорций адажио, где была неподражаема Трефилова. Характеристикой ее Авроры становилась вариация этого первого акта: легкие скольжения наполнялись лирическим светом, мягко расплетался орнамент pas de bourrée, даже двойные пируэты en dehors оставались, как отметил

---

[1] А. Волынский. «Раймонда».— «Ручей». «Биржевые ведомости», 1911, № 12661, 30 ноября, стр. 5.

[2] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 19, декабрь, стр. 307.

Светлов, «в пределах изящного танца, без крикливости и дешевых эффектов».

10 ноября 1913 года Егорова впервые выступила в «Лебедином озере». Из двух героинь, разумеется, Одетта ответила лиризму ее танца. «Обернувшись дочерью злого гения, артистка не дает здесь... выражения темперамента с инфернальным оттенком...— писал Волынский об Егоровой в pas de deux Одиллии и Зигфрида.— Кшесинская и Трефилова, с их виртуозными дарованиями исключительных размеров, делали в свое время пластическое фуэте... производившее эффект хлопающего в ритм оркестра огненного какого-то бича».[1] Егорова, подобно Вагановой, снижала эту кульминацию. Егорова опоясывала сцену серией jetés en tournant, распыляя сконцентрированный на месте смерч фуэте.

«В сцене лебедей мне больше по вкусу г-жа Егорова, с ее мягкими, плавными движениями, легкой скорбью на челе»,— предпочел ее Вагановой Кудрин.[2] Сдержанно, застенчиво склонялась Одетта Егоровой к Зигфриду. Лицо ее было почти неподвижно, и только протяжные, певучие движения передавали лирическую тему рассказа Одетты. Но, пожалуй, наиболее интересной была «лебединая» окраска этих движений. Руки разгибались, распрямлялись, отбрасывались назад как крылья, голова поворачивалась «птичьим движением» от плеча к плечу. Тревожная диковатость «Умирающего лебедя» Павловой проступала у Егоровой — Одетты академично и все же давала себя знать гораздо явственнее, чем у Кшесинской и Трефиловой — исполнительниц старой школы, чем у Вагановой, искавшей нового пока что в нормах классических правил.

Егорова проявляла едва ли не больший, чем все они, интерес к новаторским идеям Фокина. В уже цитированном интервью после производства ее в балерины (которое состоялось 23 апреля 1914 года) она заявляла: «Новые начинания М. М. Фокина можно лишь приветствовать, так как благодаря ему современный балет становится на более, так сказать, реалистическую почву, выдвигая на первый план свое духовное содержание. Ввиду этого М. М. Фокин значительно «упрощает» танцы; в его постановках доминирует красивая поза, выразительная, тонкая мимика и все то, что так или иначе затрагивает драматическую сторону хореографического искусства».

---

[1] А. Волынский. Балет. «Биржевые ведомости», 1915, № 14592, 5 января, стр. 6.

[2] К[уд]рин. Балет «Лебединое озеро» с г-жою Егоровой. «Петербургский листок», 1913, № 310, 11 ноября, стр. 4.

Неожиданному признанию сопутствовал столь же неожиданный отклик: через год Фокин создал для Егоровой роль Франчески, принадлежавшую и в самом деле к наименее танцевальным ролям его репертуара.

Зритель и критика не приняли фокинской «Франчески да Римини». Хореографа во многом справедливо упрекали за то, что он «низводит живое пластическое творчество, танец и пантомиму, на уровень непрошенных дополнений или праздных комментариев к произведениям музыкальным»;[1] что «сюжет из песни Данте... проходит перед глазами обессиленный и минутами просто обезображенный суматохой дешевой пантомимы»;[2] что «нового слова в искусстве от него в этот вечер не слышали: талантливый балетмейстер оставался тем же, каким его знали по всем прежним вещам»;[3] что «живые картины, которыми пластически был воплощен рассказ Франчески... расхолаживали впечатление», создаваемое музыкой Чайковского.[4] Егорову — Франческу многие из критиков даже не упомянули. Она затерялась в сонме теней, в лиловом сценическом сумраке, не позволявшем разглядеть актеров.

Провал «Франчески да Римини» был не виной, а бедой Егоровой. Говоря о стремлении балета к реализму и подразумевая под этим реализм «духовного содержания», то есть реализм чувств, мыслей, переживаний, танцовщица явно думала не об иллюстрациях к шедеврам литературы, живописи или музыки. Все в том же интервью она назвала своей заветной мечтой «Жизель» с ее поистине невыдуманной простотой и богатством внутреннего драматизма.

Эту роль Егорова исполнила ранее роли Франчески и продолжала выступать в ней потом. Назавтра после дебюта, состоявшегося 2 мая 1914 года, Кудрин сравнил ее с лучшей Жизелью — Павловой, хотя и поспешил оговориться: «Игра г-жи Егоровой, может быть, не так ярка, но она более натуральна, без пафоса, проще».

Слова из дежурной рецензии ненамеренно объясняли секрет дарования Егоровой. Сдержанный драматизм, скрытый в простоте и естественности танца, пришелся тогда не ко времени. В акаде-

---

[1] Андр. Л[евинсо]н. Балеты М. М. Фокина. «Речь», 1915, № 330, 30 ноября, стр. 4.

[2] А. Волынский. Паралич таланта. Новые постановки М. М. Фокина. «Биржевые ведомости», 1915, № 15239, 29 ноября, стр. 7.

[3] А. Плещеев. Спектакль М. М. Фокина. «Новое время», 1915, № 14271, 1 декабря, стр. 7.

[4] Эдуард Старк. Новые балеты М. М. Фокина. «Театр и искусство», 1915, № 49, 6 декабря, стр. 922.

мическом направлении балета первенствовала подчеркнутая виртуозность. Поиски нового ориентировались на эффект живописных страстей, требовали вспышек темперамента. Поэзия танца Егоровой, задумчивая, светлая и в простоте своей чуть загадочная, не нашла отклика у современников. Через четверть века близкие черты индивидуальности принесли всеобщее признание танцовщице, не видевшей Егоровой, но неуловимо на нее похожей. Понятие «улановское» вошло в историю балета как понятие внутреннего, духовного реализма балетного образа, выраженного в скромной, сдержанной, чуть загадочной в своем светлом лиризме исполнительской манере. Для Улановой были созданы многие роли, где хореографы, становясь, подобно Фокину, «на реалистическую почву», всячески «упрощали» танец. «Духовное содержание» этих ролей померкло, когда ушла Уланова, а в творчестве самой Улановой вершинами оказались те же роли, что и в творчестве Егоровой,— Одетта и Жизель; танец занимает там первое место, открывая простор правде чувств.

27 июля 1916 года Егорова получила пенсию «за выслугой лет», но продолжала выступать. 22 января 1917 года она попрощалась с петроградской публикой в «Лебедином озере».

Осенью 1918 года театральная печать сообщала: «Комитет Государственного балета с целью оживить балетные спектакли решил обратиться к бывшей балерине Л. Н. Егоровой с предложением целого ряда гастролей в Мариинском театре. С участием Л. Н. Егоровой предполагается поставить «Жизель», «Баядерку», «Талисман» и другие балеты».[1] Гастроли не состоялись, так как Егорова, находившаяся тогда в Финляндии, не возвратилась на родину. Уехав в Париж, она вступила в дягилевскую труппу. На премьере «Спящей красавицы» в Лондоне она исполняла партию феи певчих птиц (феи Канареек). «Я помню ее в этой роли, одетой в канареечно-желтый костюм с длинным пером в прическе, несущейся на пальцах по сцене быстрее, чем это казалось мне возможным, и руки ее трепетали, как крылья»,— вспоминает Лидия Соколова.[2] Потом Егорова исполняла в очередь с Трефиловой и Спесивцевой роль Авроры, поражая, по словам Соколовой, сложностью и совершенством своего танца.

В 1923 году Егорова открыла в Париже школу танцев. В 1937 году она организовала там труппу «Балеты молодости», состоявшую из двадцати молодых танцовщиц и танцовщиков, с Жаном Вейдтом во главе. В труппу входили такие известные

[1] Гастроли Л Н. Егоровой. «Жизнь искусства», 1918, № 4, 1 ноября, стр. 5.
[2] Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev. London, 1960, p. 194.

исполнители, ученики Егоровой и других русских балерин, как Жорж Скибин, Юлий Алгаров. Кроме того, Егорова преподавала в датском Королевском театре и поставила там «Свадьбу Авроры». Она также вела классы в лондонской труппе Интернационального балета.

Судьбы шести балерин русской сцены на рубеже XIX—XX веков были похожими и разными. Воспитанницы одной школы, они обладали безукоризненной профессиональной выучкой. Одни тяготели к мастерству виртуозного порядка, другие предпочитали не щеголять трудностями, а, напротив, скрывать их. Различие танцевальных «почерков» обнаруживало себя в одних и тех же партиях классического балетного репертуара. Амплуа определялось не столько индивидуальностью актрисы, сколько умением танцовщицы.

Основой искусства для всех шести оставались традиции русской школы. Разработка принципов этой школы продолжалась в течение второй половины XIX века под эгидой преподавателя Иогансона и балетмейстера Петипа. Мастерство выразительного танца оттачивалось от поколения к поколению исполнительниц и, ассимилировав стороннее воздействие итальянской школы, достигло вершины в последнем десятилетии XIX века. Рубеж веков обозначил предвестье перемен. Для того чтобы развиваться дальше в новом качестве, выразительный танец должен был пройти через искус самоотрицания в эстетике Фокина.

У Фокина этот танец потерял права выразительного искусства и превратился в подсобный материал для иллюстраций из истории романтического театра. Такие иллюстрации обладали самостоятельной ценностью в «Шопениане». Но, повторяясь от раза к разу в «Призраке розы», в «Бабочках», «Эросе», они показывали ограниченность подобного взгляда на возможности классического танца. К тому времени, когда реформа Фокина исчерпала себя, балерины 1890—1910-х годов, почти все попробовав себя в фокинских балетах, уже расставались со сценой Мариинского театра. Они прощались с публикой в «Дочери фараона», «Лебедином озере», «Жизели», утверждая свою принадлежность к академическому направлению. Но и покинув казенную сцену, они продолжали служить этому именно направлению.

Трефилова и Егорова, исполнив роль Авроры в «Спящей красавице», поставленной труппой Дягилева, помогли своим высоким мастерством свершиться недостаточно оцененному перевороту. 2 ноября 1921 года — день премьеры «Спящей красавицы». С того

дня начал возрождаться на Западе интерес к классическому танцу, многообразно переосмысленному и переинтонированному в дальнейшей практике современных хореографов. По одну сторону этой даты Дягилев открыл западному зрителю Фокина и Нижинского, которые зачеркнули в своих постановках искусство выразительного танца. По другую сторону ее Дягилев представил зрителю Баланчина, который во многих своих балетах доказал жизнеспособность классического танца и его восприимчивость к новому.

Одновременно с Баланчиным и вслед за ним зарубежные балетмейстеры начали экспериментировать в области современного академического танца. Им существенно помогала преподавательская деятельность Преображенской, Кшесинской, Трефиловой, Егоровой, Седовой.

Основоположницей советской школы классического танца стала Ваганова. Ее собственные исполнительские поиски отразились в новом качестве в искусстве ее учениц. Но почвой новаторства явилось новое содержание жизни, новые творческие идеи эпохи. Своеобразие советского балета зависело прежде всего от своеобразия его содержания, которое, в свою очередь, определяло своеобразие его форм.

ГЕЛЬЦЕР, ТИХОМИРОВ И ДРУГИЕ

Эпоха Гельцер

В исполнительском искусстве московского балета начала XX века, как и в искусстве петербуржцев, отразились сложные процессы времени. Здесь также столкнулись академизм и новаторство. Но сцена Мариинского театра выдвинула созвездие крупных имен. В Большом театре эта эпоха может быть названа эпохой Гельцер, хотя балерину окружали и другие незаурядные танцовщицы и танцовщики.

Обстоятельства сложились так, что ровесницы Гельцер и ее главные соперницы в начале пути едва вышли за рубеж XIX века. В 1903 году покинула сцену Аделина Джури. В 1904 году умерла Любовь Рославлева. Екатерина Гельцер по праву завладела местом ведущей балерины.

Это совпало с первыми попытками Горского обновить традицию, создать новый репертуар. Гельцер очутилась в центре событий. Пути танцовщицы и хореографа незамедлительно скрестились. Гельцер и Горский то превращались в яростных противников, то становились единомышленниками и друзьями.

Достаточно сравнить два документа, принадлежащих перу Гельцер. 6 января 1907 года она писала Плещееву о близящемся пятидесятилетии сценической деятельности ее отца, В. Ф. Гельцера. Ко дню юбилея, 21 января, готовилась «Арлекинада» Дриго, Москве еще незнакомая. Балет «между прочим, ставит Горский по-своему,— поясняла Гельцер,— и, думаю, это будет довольно скверно, потому что он ведь замечательно был сделан у Мариуса Ивановича, и очень жаль, что у нас не ставят его по записям, а дают портить Горскому».[1] Другой документ — не датированная, но, должно быть, относящаяся к декабрю 1914 года записка на визитной карточке, адресованная Горскому-юбиляру:

«Дорогой Александр Алексеевич! Одно из самых прекрасных воспоминаний моей жизни — это работа моя с Вами и яркое желание, чтобы Вы помогли мне создать красоту моих мечтаний!

Екатерина Гельцер».[2]

Мечтания танцовщицы всегда были определеннее замыслов хореографа, взгляд на искусство — трезвей, воля — круче. Гельцер часто защищала от Горского, выходца из Петербурга, академические традиции петербургской сцены, защищала с размахом и непосредственностью коренной москвички. Убежденная сторонница Петипа, она, между тем, парадоксально сходилась с Горским: тоже

---

[1] ГЦТМ, ф. 210, ед. хр. 148441.
[2] ГЦТМ, фонд А. А. Горского, ед. хр. 123938/15.

по-своему «опрощала» манеры, повышала драматизм танцевальных образов, «оправдывала» действием их предуказанную условность. Гельцер сходилась с Горским и в склонности к правдоподобию сценических поступков. Изощренная стилизация фокинских балетов была бы ей куда больше не с руки, потому что в любой эпохе и в любом костюме она оставалась балериной Гельцер — танцовщицей неуемного темперамента, не боящейся вызова придирчивому вкусу и подымавшейся до героики в своем наступательно-страстном жизнелюбии.

Такой предстает она в описаниях современников.

«Это настоящая русская танцовщица»,— заявляла М. Н. Горшкова. Оценивая темперамент, стремительность, блеск и подчас резкость танца Гельцер, она добавляла: «В ее работе над ролями всегда помогал Иван Михайлович Москвин, муж ее сестры Любови Васильевны».[1]

Правда, результаты работы с Москвиным, актером реалистической драмы, порой уводили танцовщицу от образцов петербургского академизма. Ее исполнительский стиль казался иным петербургским мастерам небезупречным, «Гельцер отличалась некоторой развязностью, резковатыми жестами, угловатой стремительностью...— вспоминал Н. А. Солянников о гастролях Гельцер в Мариинском театре.— Самоуверенная, капризная, но талантливая и сильная балерина, Гельцер пыталась вносить в спектакли фрагменты московской редакции, что создавало путаницу и разнобой творческих приемов».[2]

Ф. В. Лопухов совсем иначе пишет о тех же качествах Гельцер: «Что бы она ни делала, ее танец и мимика пылали огнем. Даже в лирических партиях подлинным ее призванием была героика... «Земные» движения Гельцер делала с такой неистовостью, что они казались венцом творчества балерины. Земная, она казалась здесь возвышенной. Властная воля, душевный порыв придавали движениям артистки осмысленность, стремительность...»[3]

Воспоминания и оценки практиков предварил критик А. Л. Волынский. С присущей ему категорической восторженностью и все же на редкость метко писал он о Гельцер: «Вот человек, несущий в своем изумительном танце всю соборную Москву, со всеми ее колоколами, лихими тройками и бесконечными праздничными гулами, от лесковского чертогона до упоительно светлых, весенних

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни. Рукопись ВТО (Москва), стр. 202—203.

[2] Н. А. Солянников. Воспоминания. Рукопись ВТО (Москва), ч. II, стр 233

[3] Ф. Лопухов. Пять балерин. «Театр», 1963, № 6, стр. 82.

торжеств... Танцует классический танец, а с ней и в ней приобщается к этому танцу и вся исконная Россия». Высоко ставя «мочаловские, широко патетические» взмахи рук, «огненные и, в своем роде, неповторимые» пируэты Гельцер, критик усматривал московскую природу ее танца «в дымном пожаре, с блеском и треском пластических изломов, с вихрями кругов, в которых Гельцер достигает гениальности, с такими кольцевидными хореографическими росчерками, какие дает нам только совершенная каллиграфия российского пошиба».[1] Действительно, творчество балерины Гельцер вобрало в себя чуть ли не все достоинства и противоречия московского балета на рубеже двух веков.

Ступени академического мастерства

Екатерина Васильевна Гельцер родилась 2 ноября 1876 года в Москве. Дочь выдающегося пантомимного актера В. Ф. Гельцера, племянница художника-декоратора А. Ф. Гельцера, она выросла в гуще московской театральной жизни. Отец отдал ее в театральное училище. По словам О. М. Мартыновой, автора содержательной монографии о танцовщице, она, попав в балетный класс, «увлеклась драмой; была частой посетительницей Малого театра, восхищалась игрой его замечательных артистов и особенно М. Н. Ермоловой. Большое впечатление произвела на нее и Э. Дузе, гастролировавшая тогда в России».

Благодаря Элеоноре Дузе, впервые посетившей Россию в 1891/92 театральном году, вспыхнул интерес к собственному искусству. С 1889 года Гельцер училась в классе Хосе Мендеса. «Его метод преподавания с упором на технику, на виртуозность увлек ученицу,— пишет Мартынова.— Ей, живой, темпераментной натуре, нравились головокружительные пируэты, смелые прыжки и трудные комбинации на пуантах, тем более, что благодаря своим природным способностям она сравнительно легко овладела этими техническими премудростями».[2]

Дельный преподаватель, Мендес был посредственным хореографом. Он возглавлял балетную труппу Большого театра в 1889—1898 годах, и за это время туда не проникали ни балеты Чайковского, ни другие новые спектакли Петипа. Мендес был привержен к жанру балета-феерии, но отнюдь не в том симфоническом плане, в каком создавалась «Спящая красавица». У него этот жанр также открывал простор виртуозности, но виртуозность оп-

---

[1] А. Л. Волынский. Балет в Большом театре. В сб. «Московский Большой театр. 1825—1925». М., изд. театра, 1925, стр. 150, 154.
[2] О. Мартынова. Екатерина Гельцер. М., «Искусство», 1965, стр. 11.

рокидывалась на содержание весьма сомнительного вкуса. Аляповатость балетов Мендеса смыкалась на московской сцене с дряхлевшими и отмиравшими канонами таких спектаклей, как «Конек-горбунок» Сен-Леона или «Хрустальный башмачок» Рейзингера, и лишь немногие балеты романтического репертуара противостояли накопившимся за долгие годы поделкам.

При Мендесе, в 1894 году, Гельцер и окончила школу. С 1 сентября она была зачислена корифейкой в труппу Большого театра. Занятия у Мендеса все-таки не пропали даром. Гельцер пришла на сцену в убеждении, что виртуозный классический танец — главное выразительное средство балетного театра. Поначалу этот танец явился для нее постоянной и спасительной величиной в атмосфере царившего упадка.

Уже назавтра после зачисления в труппу Гельцер дебютировала в балетном финале оперы «Фауст», и отчет «Московских ведомостей» сообщал: «Из танцовщиц, участвовавших в *Вальпургиевой ночи,* повторили свои танцы г-жа Самойлова — Аспазия и воспитанница Гельцер — Фрина». Гельцер по привычке все еще именовали воспитанницей. Но молодая танцовщица быстро утвердилась в репертуаре, а выступления на бис вошли в обычай. Бисировала она и классическую вариацию в знаменитом когда-то балете Перро «Катарина, дочь разбойника», возобновленном 5 февраля 1895 года. По словам рецензента, юная исполнительница, «обладая восхитительной внешностью, протанцевала свое соло с таким тонким вкусом, изяществом и грацией, что вызвала взрыв аплодисментов и, по настоянию всех зрителей, превосходно повторила это соло».[1]

За два сезона Гельцер поднялась до положения второй танцовщицы. На премьере «Даиты» Конюса — Мендеса 22 апреля 1896 года, как писал рецензент, в «хорошенькой безделушке «la Mikagouva» г-жа Гельцер показала свои сильные танцы».[2] Имя Гельцер упоминалось сразу вслед за именами Рославлевой и Джури, исполнительниц главных ролей.

Возможно, именно эти похвалы пробудили в молодой танцовщице желание развить, кроме силы, и другие качества мастерства. Университетом стала труппа Мариинского театра, куда Гельцер, по ее просьбе, перевели с 1 сентября 1896 года. Там, занимаясь под руководством Иогансона, Гельцер могла сравнивать и сопоставлять. О. М. Мартынова приводит ее слова: «Мендес обра-

---

[1] Дон Кихот. По театрам. «Московский листок», 1895, № 43, 12 февраля, стр. 3.

[2] А. И. Елишев. Новый балет. «Московские ведомости», 1896, № 117, 30 апреля, стр. 5.

щал внимание главным образом на технику. Иогансон же требовал, чтобы его ученики, проделывая трудные упражнения, никогда не забывали об изяществе исполнения, о правильной и красивой постановке рук и корпуса».[1] Вдумчивую ученицу привлекли сложность и вместе содержательность уроков Иогансона и тот контакт, что существовал между прославленным педагогом Иогансоном и главой петербургского балета Мариусом Петипа. Сама она тоже была замечена этими мастерами. «Из молодых танцовщиц я очень высоко ставлю свою ученицу Гельцер, у которой все данные, чтобы занять первое место среди современных танцовщиц»,— признавался скупой на похвалы Иогансон.[2] А Петипа внимательно следил за успехами молодой москвички, поручая ей новые и новые партии.

Гельцер провела в Мариинском театре всего два года, но эти два года стоили десяти других. Еще свежи были открытия «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера» и предстояла премьера «Раймонды». На сцене блистательно соперничали Леньяни, Кшесинская, Преображенская, соревновалась с Гельцер ее ровесница по выпуску Трефилова. Академизм, казалось, все больше входил в плоть и кровь танцовщицы.

На петербургской сцене Гельцер выступала и в кордебалете, в ансамблях классического и характерного танца. Например, в балете «Млада» она была занята в массовом коло, в ансамбле теней и танце гречанок, исполняла дуэтный литовский танец с Лукьяновым. Она была пастушкой в интермедии «Пиковой дамы», танцевала обертас в «Мефистофеле» Бойто, участвовала в танце роз и бабочек в «Дон Жуане» Моцарта. Так продолжалось до конца ее двухлетней командировки. В сезоне 1897/98 года Гельцер выступала «в 9 балетах — 44; в 3 операх — 12. Всего — 56 раз».[3] Среди ее сольных партий значились фреска в «Коньке-горбунке», вариация Работы в «Коппелии», фея Кандид и фея Бриллиантов в «Спящей красавице». В «Пахите» она танцевала в паре с Сергеем Легатом шаконь на музыку Цыбульки. На премьере «Дочери микадо» исполняла Danse lente с Рыхляковой в дивертисменте второго акта и партию Осени — в последнем акте, а на следующих представлениях заменяла Преображенскую в роли царевны О-Иоши. На премьере «Раймонды» Гельцер досталась вариация в сцене сна и место в первой четверке pas classique hongroise.

---

[1] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 13.

[2] Х. П. Иогансон. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 1, 1 января, стр. 4.

[3] «Ежегодник императорских театров», сезон 1897/98, стр. 58.

Отзывы петербургской критики о юной москвичке были разноречивы.

Н. Ф. Федоров писал о ее галопе в «Тщетной предосторожности»: «В танцах г-жи Гельцер есть сила, отчетливость техники, изящество и та обаятельная прелесть, которою отличается каждое движение этой талантливой артистки».[1] Однако Безобразов признал за Гельцер только силу: «Работу» не танцевала, а отработала г-жа Гельцер»»,— считал он и доказывал, что у Гельцер «нет ни грации, ни пластичности, ни правильности... Все грубо, некрасиво».[2] Правда, ровно через неделю в той же «Петербургской газете» и, скорее всего, тот же Безобразов похвалил Гельцер в анонимной рецензии на премьеру «Дочери микадо». «Прекрасное впечатление на этот раз,— подчеркнул он,— произвела на нас г-жа Гельцер в танце Осени, в котором она щегольнула законченно и смело исполненными двойными турами». Вариацию Лев Иванов сочинял, имея в виду возможности Гельцер, и критике ничего не оставалось, как эти достоинства признать. Еще выше оценил танцовщицу Федоров. Он прямо противопоставил ей Трефилову, когда та заменила заболевшую Гельцер в партии Осени: «Почему эту вариацию, требующую от исполнительницы и технической выработки, и силы, и вообще способностей первоклассной классической танцовщицы, передали корифейке г-же Трефиловой, вопрос положительно неразрешимый,— писал он.— Г-же Трефиловой очень далеко до блестящего таланта г-жи Гельцер, и браться за исполнение подобных вариаций, переполненных трудными техническими узорами, со стороны начинающей артистки смело и рискованно».[3] Трефилова тогда все еще сходила за начинающую, тогда как Гельцер в сентябре 1897 года вышла в разряд первых танцовщиц. Но дело заключалось не в этом, а в разнице индивидуальностей. Холодноватому аристократизму Трефиловой была чужда вариация, поставленная в расчете на открытую, широкую, стремительную пластику Гельцер, танцовщицы, олицетворявшей в своем искусстве истинно московский демократизм. Об этой особенности таланта Гельцер, того не подозревая, писал критик премьеры «Раймонды». «По чистоте и ловкости исполнения г-жа Гельцер, без сомнения, одна из самых лучших наших солисток, делающая большую честь московскому балетному классу. В ее

---

[1] Н. Ф[едоров]. Из заметок балетомана. «Театр и искусство», 1897, № 40, 5 октября, стр 713.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1897, № 302, 3 ноября, стр. 3.

[3] Н. Ф[едоров]. Хроника. «Театр и искусство», 1898, № 1, 4 января, стр. 10.

исполнении много также жизни и веселости, почему приятно смотреть на ее танцы». К сказанному он делал любопытную справку: «Замечательно, что эта артистка была ранее оценена на «верхах», нежели в первом ряду кресел, что доказывает, что истинные ценители могут скрываться и под крышею».[1]

Победа была одержана, образование — закончено. 12 мая 1898 года Гельцер подала прошение: «Имею честь покорнейше просить СПБ контору императорских театров о переводе меня на службу к Московским театрам с 1 сентября 1898 г., по домашним обстоятельствам».[2] Домом Гельцер действительно всегда оставалась Москва, и никакие обстоятельства не могли отторгнуть ее надолго от этого дома. Она мирилась с тем, что московская пресса уделяла балету меньше внимания, чем петербургская; с тем, что редкие статьи критиков о балете были там не столь квалифицированны. Зато контакт со зрителем бывал сердечнее и проще, и ряды кресел не слишком отличались от «верхов». Танцовщице это представлялось важным. Она ощущала себя такой же частицей Москвы, как ведущие актеры Малого театра, как деятели молодого Художественного театра, и в самом деле была ею.

Своеобразный московский патриотизм не мешал Гельцер постоянно выступать в Петербурге и порой ставить его в пример. «В то время как у вас считают балет настоящим искусством, у нас смотрят на него, как на красивое зрелище... — признавалась она петербургскому интервьюеру уже в 1913 году.— Правда, у вас очень сдержанны в суждениях, но эти суждения корректны и представляют собой строгий и определенный разбор исполнения артистки». Затем Гельцер сообщала, что приехала она из Киева и Одессы, где выступала в балетных отрывках, отправляется в Тифлис, Баку, Екатеринослав, Екатеринодар, а на летний сезон приглашена в лондонский Колизеум, и заключала: «Но после того как я протанцевала в одной Москве 45 спектаклей, ехать в Лондон и танцевать там два раза в день слишком утомительно».[3] Вдвойне любопытный документ свидетельствует о кипучей энергии танцовщицы и о том, что она предпочитала пропаганду балета в городах своей родины доходным поездкам за рубеж.

«Большой театр открывается *Золушкой,* в которой дебютирует новая prima-ballerina московского балета г-жа Гельцер»,— объявили «Московские ведомости» 29 августа 1898 года. Анонс подтвердил неаккуратность московских газет по отношению к балету:

---

[1] Z. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 8, 9 января, стр. 3.
[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 694, л. 11.
[3] Е. В. Гельцер о себе. «Биржевые ведомости», 1913, № 13505, 19 апреля, стр. 4.

«Золушку» («Волшебный башмачок») возобновили лишь через год, а Гельцер не была еще балериной. Впрочем, в ее репертуар уже входили первые роли: «В один вечер с *Коппелией* шел первый акт балета *Наяда и рыбак*. Наяду исполняла с выдающимся и заслуженным успехом г-жа Гельцер. Артистка с каждым спектаклем завоевывает все большие симпатии зрителей»,— писал репортер «Московских ведомостей» 6 октября и выражал надежду, что в скором времени зрители увидят «и другие два акта этого балета». Полностью «Наяду и рыбака» возобновили опять-таки через год. 25 ноября 1899 года рецензент «Московских ведомостей» расхвалил Гельцер за scène dansante, превосходно разыгранную с Тихомировым — Маттео, за «жизнь и экспрессию» в pas d'action. «Но главный пункт заслуженного успеха артистки в третьем акте — в сцене обольщения Джанины Ундиной (переодетой лазарони),— писал он:— тут она показывает себя отличною мимическою актрисой, унаследовавшею талант своего отца, первоклассного мима».

15 ноября 1898 года Гельцер дебютировала в «Привале кавалерии» в роли Терезы с Е. А. Шарпантье — Марией и В. Д. Тихомировым — Пьером. «Блондинка с голубыми бантами своими головокружительными и умопомрачительными турами, пируэтами, пуантами и другими тонкостями хореографического искусства приводит в неописуемый восторг не одного Пьера, а вместе с ним и весь зрительный зал»,— писал рецензент.[1] Порой зрительный зал распалялся настолько, что возмущал защитников умеренности: «Это уже не восторги, а нарушение благочиния»,— негодовал один из них на «пылких обожателей» Гельцер «из верхних ярусов» после очередного «Привала кавалерии».[2]

Актрису вопросы «благочиния» занимали так же мало, как и ее обожателей. Напротив, крики райка и аплодисменты партера подстегивали темперамент, и без того бьющий через край. 10 января 1899 года Гельцер исполнила роль Клермонд в балете «Звезды» — недавней премьере Хлюстина, сменившего Мендеса на посту балетмейстера Большого театра. Рецензент поставил Гельцер ниже Рославлевой и Джури — первых исполнительниц этой роли, хотя и признал справедливой «настойчивость, с которой ее начали выдвигать на первые места». В испанском танце третьего акта он даже отдал ей предпочтение, заметив, впрочем: «Но и здесь, подобно тому как это замечается в других ее танцах, пред-

---

[1] — А.— «Жизель» и «Привал кавалерии». «Московские ведомости», 1898, № 318, 18 ноября, стр. 5.

[2] Подписчик. Нам пишут из Москвы. «Театр и искусство», 1899, № 38, 19 сентября, стр. 653.

ставляется весьма желательным значительно поубавить ту какую-то особенную прыть, с которою эта новая балерина как будто усиливается перепрыгнуть даже через самое себя».[1] «Прыть» поубавилась не слишком. Она была у Гельцер органичным качеством танца и чем дальше, тем больше оправдывалась виртуозностью мастерства. Критик премьеры «Волшебного башмачка» начал разговор об исполнителях не с Рославлевой — Сандрильоны, а с Гельцер — феи, «неизменной спутницы главной героини балета и равноправной ее партнерши в танцах». Он писал: «В мимике артистки много выразительности и жизни, движения изящны и женственны, носки крепкие, техника обличает громадную и систематическую работу танцовщицы, элевация не оставляет желать ничего лучшего»,— и особенно восхищался 32 фуэте, которые Гельцер исполнила, «почти не сдвинувшись с места».[2] 17 сентября 1900 года Гельцер выступила в роли Сандрильоны.

К тому времени в ее репертуаре стояла и партия Авроры.

17 января 1899 года, на премьере «Спящей красавицы» в Большом театре, Гельцер исполняла Белую кошечку. О. М. Мартынова приводит свидетельство Гельцер о том, что сначала актриса «слишком увлеклась характерностью роли, слишком «играла» капризную «кошечку» и в этом потеряла чувство меры». Зато, с другой стороны, добавляет исследовательница, именно это помогало артистке «почувствовать особенность изображаемого персонажа». Властная грация танцовщицы, превращавшая ее Кошечку, по замечанию Петипа, в «маленькую пантеру»,[3] была полна женственности, и это единство воли и уступчивости, силы и нежности, способность подчиняться, оставаясь хозяйкой положения, легли потом в основу лучших образов Гельцер.

Партию Авроры Гельцер исполнила на четвертом представлении «Спящей красавицы» в Москве. Партия не предлагала прямо тех возможностей, что заключались в характеристике Белой кошечки. Но и здесь индивидуальность танцовщицы проступала в уверенности кантилены, в упругой стремительности штрихов инструментальной пластики. Блики искристых акцентов, основа партии феи Бриллиантов, отработанной с Иогансоном в Петербурге, вспыхивали в капризных pas de chat, в переливчатом блеске renversés, рассыпались фейерверком в кабриолях и ясно сияли в заключительных chaînés первого выхода Авроры. Свет этой зари

---

[1] — А.— Балетные спектакли. «Московские ведомости», 1899, № 13, 13 января, стр. 5.

[2] П. Возобновление балета «Волшебный башмачок». «Московские ведомости», 1899, № 288, 19 октября, стр. 5.

[3] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 16.

разгорался солнечным пожаром и сразу охватывал полнеба, но направлен он был на землю, нетерпеливо, радостно и властно обращен ко всему, что цветет и живет на ней.

Реализм чувств и поэтическое его утверждение, получив опору в музыке «Спящей красавицы», определили трактовку образа у Гельцер и стали символом ее искусства. Рецензенты ее дебюта не могли сформулировать это в целом, но отмечали «чистоту», «темперамент и законченность» танца. Много позже Светлов дал портрет классической танцовщицы Гельцер, где обобщил и выделил основные приметы ее искусства: «Для любителей виртуозных деталей классицизма танцы Гельцер — целая академия»,— писал он. В то же время искренность темперамента спасала эти танцы «от академизма, который à la longue всегда имеет характер скучного педантизма. Но нет возможности скучать, любуясь танцами этой балерины: чеканная, тончайшая работа, вернее, результат гигантской работы, сделанной где-то за кулисами,— налицо; а смотреть весело. Таков секрет того внутреннего огонька, того артистического пламени, который светит и греет в ее танцах».[1]

Академичность, но не академизм, пламя темперамента, не дающее разглядеть гигантскую работу,— эта верная характеристика позволяет понять место Гельцер в московском балете начала XX века. При всем своеобразии таланта, Гельцер была и навсегда осталась классической танцовщицей. Именно такой танцовщицей знал и любил московскую гостью петербургский зритель, уже весной 1901 года увидевший ее в ролях Раймонды и феи Драже в «Щелкунчике», а осенью — в ролях Терезы («Привал кавалерии») и Никии («Баядерка»).

Безобразов, сурово оценивший Гельцер тремя годами раньше, поразился «удивительному прогрессу в ее танцах» и поставил ее по виртуозной технике наряду с Леньяни. «Сравнение г-жи Гельцер с Пьериной Леньяни нам представляется вполне подходящим,— заявлял он.— У г-жи Гельцер такие же стальные пуанты, такая же сила и уверенность в танцах, как у Леньяни. Ее пируэты, туры с молниеносной быстротой прямо изумительны. Смелость и уверенность г-жи Гельцер передается и ее партнерам».[2] Партнером московской гастролерши был тогда Сергей Легат. 21 ноября 1901 года Гельцер выступила на 25-летнем юбилее Бекефи в pas de deux вместе со своим постоянным партнером В. Д. Тихомировым. «А как они *спелись*, московские гости! Боль-

---

[1] В. С[ветлов]. Вторая гастроль Е. В. Гельцер. «Петербургская газета», 1910, № 94, 6 апреля, стр. 6.

[2] Н. Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 255, 17 сентября, стр. 4.

шое доставили они наслаждение!»—восклицал Плещеев.[1] Правда, присмотревшись внимательнее, критик делал множество оговорок насчет Тихомирова. «По способу *выражаться* ногами на сцене он артист корректный; танцует выворотно, правильно, но увы! монументальная фигура его с застывшей улыбкой на губах имеет вид деревянного манекена. Костюм же его, точно взятый напрокат у наездника из цирка, еще более портил впечатление». Костюм Гельцер, если судить по многим фотографиям тех лет, должен был гармонировать с костюмом Тихомирова, но строгий критик его попросту не заметил. Он присоединился к восторгам публики и пожалел, что «эта звезда принадлежит не петербургскому балетному небосклону».

Но звезда Гельцер блистала на московском небосклоне еще ярче уже из-за того, что рядом с ней вскоре некого оказалось поставить. Когда, между двумя гастролями в Петербурге, Гельцер исполнила партию Мирты на дебюте Гримальди в «Жизели», рецензент расценил ее как танцовщицу «безусловно выше г-жи Гримальди».[2] Академический уровень ее мастерства далеко превосходил возможности всех, кто пришел на смену поколению Рославлевой и Джури.

Для своего первого бенефиса 14 февраля 1903 года Гельцер выбрала партию Одетты — Одиллии. «Роль принца в *Лебедином озере*, исполняемая обыкновенно г. Мордкиным, будет исполнена г. Тихомировым»,— предуведомляла 9 февраля хроника «Московских ведомостей». В Тихомирове, так невыгодно показавшем себя на первых порах в Петербурге, Гельцер имела идеального партнера, что, в конечном счете, признал и Плещеев, восхищаясь тем, как «спелись» артисты. Муж и жена, единомышленники в искусстве, признанные любимцы публики, Гельцер и Тихомиров представляли вдвоем «академическое крыло» московского балета, которое то смыкалось с возглавленными Горским новаторами, то вступало с ними в междоусобные распри.

Гельцер
и Горский

Сложность отношений прима-балерины и хореографа стала подоплекой самых разных фактов в жизни московского балета. Это во многом объясняет ту «политику компромиссов», какую вел слабохарактерный Горский, частенько уступавший своевольной Гельцер. «Дочь Гудулы», поставленная в 1902 году, когда Гельцер еще шла за Джури и Рославлевой, не случайно

---

[1] Стар[ый] балет[оман] [А. А. Плещеев]. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 321, 22 ноября, стр. 5.

[2] «Московские ведомости», 1901, № 96, 9 апреля, стр. 4.

осталась балетом, где полнее и последовательнее всего выразилось творческое кредо Горского. Три ведущие балерины Большого театра были заняты там только в дивертисменте «Времена года» на балу у Флер де Лис: Джури исполняла партию Авроры, Рославлева — Флоры, Гельцер — Венеры. Все же самоутверждение Гельцер началось раньше. Быть может, первым его симптомом была «болезнь», заставившая заменить Гельцер в роли Мерседес танцовщицей Софьей Федоровой на премьере «Дон Кихота» 6 декабря 1900 года. Еще 23 января того же года Гельцер исполнила панадерос на премьере «Раймонды» в Большом театре. «Талантливой балерине блестяще удалось выдержать характер народной испанской танцовщицы»,— писали назавтра «Московские ведомости». Но на четвертом представлении «Раймонды» она получила роль главной героини и к панадеросу больше не вернулась. В «Дон Кихоте» танцовщица предпочла сразу дождаться главной роли.

Она выступила в партии Китри 9 сентября 1901 года. «Тонкая и всесторонняя отделка танцев балерины, легкость и пластичность ее исполнения и общая законченность передачи мельчайших деталей» — все это, как сообщали наутро «Московские ведомости», восхитило публику. «Из отдельных танцев г-жи Гельцер больше всего понравились ее нумера в народной сцене на барцелонской площади, характерная сценка во второй картине и вариации последней картины».

Роль Китри — Дульцинеи счастливо соединяла характерность и виртуозность, давая Гельцер возможность блистать темпераментом, техникой танца. Это отлично понимала прима-балерина петербургской сцены. 3 декабря 1901 года, за полтора месяца до премьеры «Дон Кихота» Горского в Мариинском театре, Теляковский помечал в дневнике: «Кшесинская против того, чтобы выписывали Гельцер для Дон Кихота. Против же Федоровой она ничего не имеет, а Гельцер боится — чтобы она не повлияла на успех Кшесинской». Недавние гастроли Гельцер в Петербурге заставляли видеть в ней серьезную соперницу.

В единстве виртуозности и характерности виртуозность выступала на первый план, по крайней мере в годы расцвета. «Преобладающим качеством этого таланта будут всегда танцы»,— утверждал Плещеев после петербургского дебюта Гельцер в «Раймонде».[1] А Светлов писал: «Пиччикато и вариации на носках ей удаются превосходно, как и двойные и тройные пируэты, и даже

[1] А П[лещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1901, № 112, 26 апреля, стр. 4.

пируэты à rebours: она их делает смело, отчетливо, что называется шикарно, не давая заметить зрителю подготовительных приемов; ее аттитюды и développés, так же как и jetés en tournant, прямо-таки бравурны. Словом, вся сила г-жи Гельцер в виртуозной технике танца, соединяющейся с широтою движений и общей достаточной мягкостью исполнения. В мимическом отношении роль Раймонды дает слишком мало материала для балерины, и об этой стороне дарования г-жи Гельцер... судить трудно; во всяком случае, по некоторым признакам и теперь можно догадываться о наличности у нее большого темперамента».[1]

Но виртуозность как «преобладающее качество таланта» вступила вскоре в конфликт с экспериментами Горского над классическим наследием, основой которых было отрицание виртуозности. Одним из типичных опытов такого рода стала как раз переделка «Раймонды», осуществленная в декабре 1908 года. У Горского она была рассчитана не на Гельцер. Лишь за две недели до премьеры, 11 ноября в «Московских ведомостях» появился анонс: «Заглавную роль в этом спектакле исполнит не г-жа Каралли, как предполагалось, а г-жа Гельцер». Выученная наспех роль не могла заменить ценность первой, канонической Раймонды Гельцер. «Танцев у г-жи Гельцер сравнительно мало,— писал Н. Н. Вашкевич. — И вряд ли этой балерине, лучшей у нас по части преодоления всякой ножной эквилибристики, вряд ли ей выгодно танцевать в длинной тунике, этом прекрасном завоевании г. Горского... Г-жа Гельцер для драмы-балета неприемлема, потому что она узко-«классическая» танцовщица».[2]

Казалось бы, конфликт, четко обозначившийся между виртуозкой Гельцер и Горским, виртуозность отвергавшим, должен был привести к полному антагонизму. Ведь наметился такой конфликт еще в 1905 году, когда Гельцер и Тихомиров возглавили группу защитников традиций от Горского и в пику Горскому. На деле все обстояло куда сложнее. Отношения хореографа и балерины, чем дальше, тем больше запутывались в противоречиях. Эти отношения бывали попеременно то дружески согласными, то неприязненными, даже враждебными. Но от зигзагов творческого пути Горского во многом зависело самоопределение первой московской балерины. Горский пользовался поддержкой Теляковского, был единственным хозяином труппы. Но и Гельцер была единственной и несравненной; ее авторитет в труппе был высок. Это позволяло

---

[1] В. С[ветлов] Театр и музыка «Россия», 1901, № 861, 18 сентября, стр 3.

[2] Ник. Вашкевич. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 269.

ей часто настаивать на своем и вмешиваться в постановки Горского, что никогда не удалось бы проделать с Фокиным. Своим правом она пользовалась гибко, прибегая к тактике компромиссов. Порой она действительно шла на уступки, порой же компромисс бывал только кажущийся, а по сути дела устраивал балерину, и она охотно сотрудничала с Горским, переосмысляя классические образцы. Больше того, сильная индивидуальность Гельцер всегда довлела и тем партиям в оригинальном репертуаре Горского, которые сочинялись с расчетом на нее.

В «Раймонде» Гельцер уступила Горскому, многое, правда, там со временем переменив. Ее участие в «Корсаре», быть может, выглядело еще одной уступкой, но то был типично мнимый компромисс. Премьера «Корсара» состоялась в пору наиболее тесного сотрудничества Горского и Гельцер. Сторонница танцевальности, Гельцер не проводила особых различий между разнородными стилевыми потоками партии и с таким азартом и шиком исполняла свои задачи, что сбивала с толку приверженцев любых направлений. «Е. В. Гельцер настолько безукоризненна в «Корсаре»,— констатировал рецензент,— что даже самые ярые поборники новых течений в балете преклоняются перед образом, создаваемым здесь талантливой балериной».[1]

Сбивчивость задач не пугала танцовщицу. Напротив, чем наивнее бывали обстоятельства роли, тем искреннее и темпераментнее она их переживала. «Г-жа Гельцер сумела дать неизгладимый образ египетской царевны,— писал рецензент «Дочери фараона» Горского.— Яркость и жизненность ее исполнения заставляла зрителя и в условной сфере балета жить ее переживаниями. Величавая царственность сменялась обаянием резвящейся девушки, благоухающая нежность пробуждающейся любви уступала место бешеному порыву злобы оскорбленной женщины».[2] Роль Бинт-Анты, исполненная в 1906 году, стала, как и роль Никии в «Баядерке», подступом к образу Саламбо. В свою очередь, образ Саламбо оказал на них встречное воздействие, окрасив их специфическими приемами игры, шедшими от мимодрамы. В 1908 году рецензент «Баядерки» осудил Гельцер за «совершенно неуместную вставку» pizzicato из «Сильвии» Делиба в партию Никии.[3] В 1911 году другой рецензент, наоборот, выделил pizzicato среди «великолепных танцев» Никии, «такой чистоты, такой головокружительной виртуозности», но многозначительно добавил: «Г-жа

[1] Ромео. Около балета. «Театр», 1915, № 1672, 19—20 апреля, стр. 5.

[2] Максимилиан Шик. В балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 47 20 ноября, стр. 9.

[3] Ш[естов]. «Баядерка». «Раннее утро», 1908, № 47, 15 января, стр. 4

Гельцер всегда сознательно относится к воплощаемому образу, у нее прекрасная мимика, каждое движение, каждый шаг, каждое выражение пережито, продумано, осмыслено. И в этом отношении, пожалуй, г-жа Гельцер заходит слишком далеко. В стремлении как можно реальнее передать свои переживания г-жа Гельцер иногда прибегает к приему совершенно недопустимому в балете: она начинает шевелить губами, словно шепча слова».[1]

Гельцер одобряли за царственное величие, появившееся в трактовке ранее созданных ролей, и порицали за натуралистическую мимику, какой прежде не было. То и другое пришло в работе над ролью Саламбо. В частности, прием безмолвной артикуляции, имитирующей звучащую речь, восходил к мимической песне Саламбо перед воинами в садах Гамилькара. Гельцер так описывала работу с Горским над этим эпизодом:

«Появлялась Саламбо. Окруженная жрецами, она спускалась с колоссальной лестницы в роскошном черном одеянии. На плечах ее была длинная красная мантия, которая придавала ей величественный вид. Медленными шагами шла она к воинам, с широко раскрытыми глазами, устремленными в неведомую даль, держа в правой руке маленькую черную лиру. Один вид этой женщины приводил толпу в трепет.

Обведя воинов долгим, отчаянным взглядом, она повторяла:

— Что вы наделали во дворце вашего вождя, моего отца?!

Она вся трепетала и ломала ногти о драгоценные каменья на груди. Эта сцена была оправдана чувством негодования и страдания Саламбо при виде окружавшего ее разрушения.

По роману Флобера, Саламбо поет далее о приключениях родоначальника ее фамилии Мелькарта, рассказывая, как он преследовал в лесу чудовище, как одолел его и привязал его голову к корме своего корабля. Увлекаясь славой Карфагена, она поет о битвах с римлянами, и воины ей аплодируют. Эту песню, по-моему, зритель мог бы понять только при том условии, если бы она была воспроизведена вокально или, в крайнем случае, посредством панорамы. Изобразить сложное содержание песни жестом не представлялось возможным. Сколько я ни работала, в моей передаче получались только условные жесты, лишенные чувства и простоты,— другими словами, формализм.

Убедившись, что сцена с песней получается сплошной фальшью и не может дойти до зрителя, я сказала А. А. Горскому, что показать в хореографическом рисунке повествование о каких-то чудо-

---

[1] М. Л[икиардопул]о. Московский балет. «Баядерка». «Студия», 1911, № 7, 12 ноября, стр. 16.

вищах с серебряными хвостами и т. п. я не могу,— получится штукарство. Я плакала и категорически просила освободить меня от этой роли.

А. А. Горский сказал, чтобы я ему дала время подумать».[1]

К сожалению, Гельцер так и не рассказала, чем закончились раздумья и как же именно пела Саламбо свою песню. Лишь отчасти освещает этот вопрос современная критика. Вот что писал, например, Ликиардопуло: «Мимико-драматическую часть своей роли г-жа Гельцер провела с сильным, но, как всегда, немного однообразным переживанием. В сцене песни артистка наглядно доказала, как богат и разнообразен язык жеста и мимики: это была поистине «песня без слов», но настоящая песня, увлекавшая, захватывавшая, уносившая вдаль...»[2] Судя по описанию костюма Саламбо и по тому, что руки ее были заняты лирой, исполнительнице приходилось главным образом мимировать. Не удивительно, что трудная задача заставляла ее шевелить губами, неслышно произнося «текст» песни. Мимика оставалась здесь основным выразительным средством танцовщицы хотя бы потому, что в течение первой половины спектакля ноги Саламбо были связаны цепью. В шестой картине — в палатке Мато дуэт героев представлял собою пантомимный диалог. Гельцер подробно рассказывала о нем в цитированной статье:

«Объятая чувством самопожертвования за свою родину, Саламбо входит, закутанная в черное покрывало, в палатку Мато, когда он отдыхает. Мато потрясен, видя ее так близко от себя. Он теряет свой звериный облик и превращается в покорного, нежного, преданного раба Саламбо... Он окутывает Саламбо священным покрывалом, возносит ее на руках, как бы к небесам, ставит ее на пьедестал, приносит ей в дар цветы, плоды и ложится у ее ног... Когда Мато разрывает священные цепи на ее ногах, плач Саламбо, ее горе, женская жалость, отнявшая у нее силу убить заснувшего в ее объятиях Мато, наконец, чувство долга перед родиной, заставляющее ее забыть обо всем и выскользнуть из палатки со священным покрывалом в руках,— все это было просто, естественно, реально».

Сложный комплекс чувств героини мог быть раскрыт в танце. Но актерам в этом было отказано, и танец заменяла игра с покрывалами, цветами, плодами — этими непременными помощниками всякой хореодрамы. Цепи, символ девственности Саламбо

[1] Е. В. Гельцер. Искусство правды и красоты. Из моего творческого опыта. «Советское искусство», 1937, № 32, 11 июля, стр. 4.

[2] М. Л[икиардопул]о. Московский балет. «Саламбо». «Студия». 1911, № 8, 19 ноября, стр. 13.

в романе, становились в балете символом нетанцевальности, а пресловутый «реализм» поступков уводил в сферу иллюстративной пантомимы и обрекал Гельцер на однообразие переживаний. Ведь даже освободившись от цепей, Саламбо оставалась в длинном, почти до пят одеянии, тяжелые складки которого ограничивали пластику. Амплитуда движений сводилась к минимуму. Нога, поднятая согнутым коленом вперед или отведенная назад в подобии невысокого аттитюда, короткая припрыжка, бег, изгибы корпуса и взмахи рук варьировались в пляске Саламбо с голубем, наиболее самостоятельном танце балета. Танцовщица, привыкшая блистать подобно инструменталисту-виртуозу, когда он исполняет концерт с оркестром, довольствовалась набором движений, доступных плясуньям-дилетанткам.

«Г-жа Гельцер — хорошая Саламбо,— писал журналист и критик Н. М. Ежов, — хотя для этой артистки более удачны балеты с трудными по технике танцами, чем новомодные «мимодрамы».[1] Резонная оговорка. . .

Балет «Саламбо» обозначил тот этап совместной работы, когда Гельцер по-настоящему увлеклась идеями Горского. Но ее твердая воля постоянно давала себя знать: в замыслы балетмейстера то и дело вносились коррективы танцовщицы.

В 1913 году она исполнила главные роли в балетах «Любовь быстра!» и «Шубертиана», а в «Карнавале» танцевала «Куколку в стиле Людовика XVI» на музыку «Табакерки» Лядова.

Наиболее близка тогдашним стремлениям Гельцер оказалась партия светловолосой Ундины в «Шубертиане». Вас. Немирович-Данченко восторженно писал о Гельцер в этой роли: «Какое это олицетворение ласковой и коварной волны! Плещется у ног рыцаря, окутывает их кружевом серебристой пены. Как играющая по ветру струйка, взметывается к груди, закидывается на плечи. Казалась захваченной, пойманной на миг,— и уже соскользнула, зыбкая и обманчивая, отхлынула и плещется на солнце, дразнит издали мимолетной, изменчивой, шаловливой мечтой. . .»[2]

Гельцер вспоминала, что «найти сквозную линию образа» Ундины ей помог эпизод отъезда рыцаря — Мордкина. Во время одной из репетиций «на сцену привели красивую лошадь, на которой мой партнер, игравший рыцаря, уезжал от Ундины в глубину леса. Я стремительно бросилась за ним и повисла на стременах, обвивая волосами его ноги (волосы у меня были очень длинные,

[1] Н. Е[жо]в. Московские театры. «Новое время», 1910, № 12180, 7 февраля, стр. 7.

[2] Вас. Немирович-Данченко. В миражах. «Русское слово», 1914, № 26, 1 февраля, стр. 7.

до полу, льняного цвета). Несколько мгновений я пролетала, уцепившись за стремена,— это было очень рискованно, но красиво».[1] О риске, которому подвергалась балерина, свидетельствует прозаичный акт, составленный 14 февраля 1914 года, об «ушибе левой ноги», причиненном ей «копытом, обутым в кожаный галош», когда она «бросалась к рыцарю, сидящему на лошади».[2] Но на этот риск Гельцер шла без раздумий.

Не так согласно протекала работа над балетом «Любовь быстра!». По словам Гельцер, репетиции показали, «как А. А. Горский умел осознавать свои ошибки и отказываться от своих неверных установок». Горский задумал дать на музыку Грига античную вакханалию и к репетиции потребовал корзину с виноградными гроздьями. «Я решила, что мое предположение подтверждается: — Опять виноград...» — вспоминала танцовщица в цитированной статье. Гельцер обратилась за поддержкой к капельмейстеру Арендсу, и тот «обещал переговорить с Горским». На следующей репетиции корзины уже не было. Горский не входил «ни в какие объяснения. Он только сказал:— Ну, будем работать...» — и начал ставить балет о норвежских рыбаках. «Я думаю, что в душе он также почувствовал фальшь своего первоначального замысла и, найдя правду, был счастлив и доволен»,— заканчивала рассказ Гельцер.

Может быть, не все было именно так, как вспомнилось Гельцер через четверть века,— хотя бы потому, что за одни сутки хореограф вряд ли мог найти совершенно новое решение балета. Вместе с тем тяга к восточной экзотике и давний успех «Танца Анитры» вполне могли его надоумить на ту странную интерпретацию Грига, которую отвергла Гельцер. Почему не поставить было в 1913 году вакханалию на музыку Грига, если через два года можно было показать античный балет «Эвника и Петроний» на музыку Шопена? Правда, в архиве Горского не обнаружено материалов о замысле вакханалии,— напротив, сохранился там сценарий норвежского балета «Любовь быстра!» и предпосланное ему стихотворение Ибсена «Планы». Но сценарий мог быть написан и после отказа от первоначального, вакхического варианта: стихами Ибсена балетмейстер откровенно намекнул на сдачу позиций. Ведь Ибсен писал о планах постройки «солнечного дворца», которые кончились плачевно: «Большое стало малым, а малое — ничем».

---

[1] Е. В. Гельцер. Искусство правды и красоты. Из моего творческого опыта. «Советское искусство», 1937, № 32, 11 июля, стр. 4.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 802, л. 105.

Вячеслав Иванов весьма образно, но несколько предвзято характеризовал сложные взаимоотношения Гельцер и Горского, когда уподоблял балетмейстера Ротбарту, держащему в плену своих черных затей прекрасную принцессу — Гельцер: «Здешний кащей, который тоже хочет бессмертия, держит ее в неволе. Гельцер — норвежка, Гельцер — кукла — вот тупые стены его замка».[1] Несправедливо здесь уже то, что в сложной коллизии Гельцер не была только страдающей стороной, а Горский — только притеснителем.

Как бы там ни было, потом Горский в самом деле радовался успеху балета «Любовь быстра!» и активному вмешательству Гельцер. О том свидетельствовала она сама. В статье «Искусство правды и красоты» Гельцер признавалась, что бытовых ролей она «играла вообще очень мало» и образ норвежской героини нашла «совершенно случайно». В период репетиций танцовщица как-то увидела за окном своей квартиры деревенского мальчика, смотревшего на клетку с попугаями, которая висела в окне: «Шапку он снял, волосы у него были совершенно белые, лицо от мороза красное, здоровое. С полуоткрытым ртом он смотрел на птичек. Я увидела его и подумала: — Чего же мы ищем в балете «Любовь быстра!»? Вот это и есть непосредственное удивление, которое нам нужно. (В балете я вижу спящего рыбака и удивляюсь.)» Позднее В. М. Инбер передавала рассказ Гельцер о молодом возчике, доставившем ей дрова: парень приплясывал на морозе, похлопывая себя по бокам,— словом, дал новые живые черточки для ее норвежского образа.[2]

Интерес к бытовой оправданности поступков, к характерным чертам и подробностям выдавал в Гельцер достойную дочь своего отца. Все это вместе с жизнеутверждающей природой ее таланта сделало образ рыбачки привлекательным и свежим. Казалось, не только резкий северный ветер, но и здоровая кровь румянила ее щеки, а в косолапой походке, в полуоткрытых губах, в робкой и доверчивой повадке то и дело проглядывало наивное обаяние юности.

Впрочем, критику, хотя бы и самую благорасположенную, новая роль Гельцер немало озадачила. Один рецензент усмотрел, например, у норвежки — Гельцер «тупое, животное выражение

---

[1] П. Иванов [В. И. Иванов]. Заметки о балете. Превращение Гельцер. «Театральный курьер», 1918, № 19, 9 апреля, стр. 6. Принадлежность псевдонима Вячеславу Иванову доказана в исследовании Е. Я. Суриц «Балетмейстеры Большого театра. 1917—1927» (рукопись).

[2] См.: Вера Инбер. За много лет. М., «Советский писатель», 1964, стр. 315.

лица», что заставило его тут же восторженно воскликнуть: «Это тонко, этнографично и чудесно сделано!»[1]

И впрямь то была пора расцвета Гельцер, когда все приходилось по плечу и все удавалось. Сила ее индивидуальности вынудила даже Волынского отчасти примириться с опытами Горского или, по крайней мере, оценить московскую исполнительницу пресловутых «мимодрам» и в том, что претило его взглядам на балет.

В 1912 году он еще сердился: «Такая даровитая артистка, как Гельцер, разделывает с величайшею тщательностью разные нелепые композиции Горского, по-видимому, уверенная в том, что банальнейшая неразбериха, в которой поверхностный дунканизм смешан с классическими пуантами и пируэтами, должна быть признана за новое откровение в области хореографического искусства».[2] А через год восхитился, побывав 18 апреля на концерте Гельцер в Петербургской консерватории: «Подвизаясь в разных жанрах, она повсюду остается сама собою, индивидуальностью с живым темпераментом, ни на минуту ее не покидающим как в танцах классического типа, так и в танцах характерных или полухарактерных, пользующихся в Москве популярностью. В постановках А. А. Горского последние, как известно, выработались даже в особую категорию искусства, построенную на смешении двух стилей: на пластическом символизме, подчиненном задачам пантомимы».

Все образчики перечисленных жанров критик находил в концерте Гельцер. Его внимание привлекло pas de deux с Тихомировым «под смешанную совсем по-московски музыку Вьетана, Чайковского, Корещенко и Делиба». Он профессионально описал танец Гельцер: «Круги, пируэты артистка делает мастерски, хотя, беря силу руками в preparation, она при этом не совсем правильно, на кривой линии, держит ногу, на которой кружит потом тело с захватывающей силой. Но на выворотном колене открыто к публике стремительное движение давало бы больше блеска. Затем, кончая пируэт в два тура, артистка не дает законченной пластической остановки. Нет у нее минутного замирания формы. Нет красивой статуарности, как у Вагановой. Но все же, несмотря на дефекты, самый пируэт Гельцер, при крепкой, гладкой спине, при мощи порыва, сдерживаемого дисциплиною классической задачи, производит огромное впечатление». Смазывая движения, смещая линии академического танца, Гельцер захватывала напором. Танец

---

[1] Ник. Эстет. Балет. «Шубертиана», «Любовь быстра!», «Карнавал». «Московская газета», 1913, № 287, 9 декабря, стр. 7.

[2] А. Волынский. Любительский балет. «Биржевые ведомости», 1912, № 12790, 16 февраля, стр. 4—5.

петербургских исполнительниц рядом с танцем московской гостьи казался не то чтобы бесстрастным, но другим. Он был подобен строго отточенным стихам, тогда как танец Гельцер сбивался на ритмизованную прозу с периодами, одновременно размашистыми и чеканными, тяжелозвонко рассекающими пространство пустой концертной сцены.

Волынский отметил пантомимное pas de deux Гельцер и Жукова, поставленное Горским. Он упомянул два номера на музыку Шопена: «Этюд» — виртуозную вариацию на пальцах и «Ноктюрн» — «нечто вроде апофеоза исканий женщины в балетно-пантомимном истолковании». Коснулся «Русской» — «шедевра в национальном стиле» и перешел к «Еврейской вакханалии» на музыку Сен-Санса (из «Самсона и Далилы»), которую Гельцер исполняла с Жуковым: «Вакханалия Сен-Санса наэлектризовала публику. Сначала артистка передает сладкую изнеженность еврейской девушки, робкой в движениях своего чувства. Но мало-помалу ею овладевает страсть, и она кружится по сцене с диким энтузиазмом, отдаваясь внутреннему пламени. Руки с открытыми ладонями она вдохновенно простирает к небу».[1]

Открытый темперамент, живая и пылкая страсть были в крови танцовщицы. М. М. Габович писал: «Быть может, менее близки были Гельцер сюжеты фантастические, сказочные, образы «сильфид» белотюникового балета. Гельцер — балерина земная, страстная, жизнелюбивая. Живопись маслом, густыми сочными мазками и звонкими красками — таков ее танец, темпераментный, драматичный, ярко образный».[2] Ей действительно больше всего удавались роли «земного» плана; их диапазон был широк. Но и в этих ролях талант Гельцер раскрывался сполна там, где характерной чертой образа являлась не робость, не покорность, а властное самоутверждение. Томная и ущербная нежность Эвники, добровольно принимавшей смерть, в сущности, тоже оставалась ей чужда. Гельцер вносила в танец Эвники такой темперамент, что, по словам рецензента, наружу вырывались «клоки внутреннего пламени».[3] Ближе ей были пылкость Китри, находчивое простодушие Лизы из «Тщетной предосторожности», предприимчивость Сванильды из «Коппелии». В. В. Кригер интересно сравнила у Гельцер роль Лизы, «избалованной, непослушной, насмешливой

---

[1] А. Волынский. Е. В. Гельцер. «Биржевые ведомости», 1913, № 13505, 19 апреля, стр. 4.

[2] Михаил Габович. Гордость нашего балета. К 85-летию со дня рождения Екатерины Гельцер. «Советская культура», 1961, № 138, 18 ноября, стр. 4.

[3] А. Черепнин. «Эвника и Петроний». «Театральная газета», 1915, № 50, 13 декабря, стр. 7.

и невероятно хитрой выдумщицы» с ее Сванильдой, которая «была глубже, нежнее, искреннее. Она по-настоящему огорчалась «похождениями» своего легкомысленного жениха, она умно его наказывала своей выдумкой... Изумительно передавала сцену оживления куклы, когда постепенно начинал «жить» каждый мускул, «биться» сердце, появлялось «дыхание».[1]

В радости и горе героини Гельцер дышали всей грудью, жили «каждым мускулом», напряженно и отзывчиво воспринимая мир. Танцовщице чужда была дикая, пугливая Эсмеральда, какой она представала в мимодраме «Дочь Гудулы». Даже в пору доброго согласия с Горским Гельцер помышляла о версии балета Перро. 1 мая 1916 года хроника журнала «Рампа и жизнь» сообщила: «Возобновляется с будущего сезона «Эсмеральда», в которой главная партия поручена Е. В. Гельцер. Последней возбуждено перед дирекцией императорских театров ходатайство о том, чтобы музыка Симона, которой сопровождается балет, была заменена старинной французской музыкой, которой сопровождалась «Эсмеральда» при постановке ее в Петрограде».

Но прошло еще десятилетие, и только в 1926 году, когда Горского не было в живых, танцовщице удалось осуществить свое желание. В «Эсмеральде», а через год — в «Красном маке» Гельцер воплотила образы, наиболее близкие ей по духу. Ее Эсмеральда и Тао Хоа, столь разные по облику, одинаково хранили доверчивость и пылкость в любых испытаниях, какие предлагала жизнь. Сквозь физические и нравственные пытки обе проносили чистую веру в человека. Эти образы, созданные уже советской балериной, имеют обширную критическую и исследовательскую литературу, но все-таки многое еще можно сказать об их значении для советского балетного театра. А здесь необходимо отметить одно: в ролях Эсмеральды и Тао Хоа танцовщица до конца утвердила свое творческое кредо, которому, в сущности, не изменяла никогда, — светлый взгляд на жизнь, оптимизм мироощущения, а с ними — преданность классическому танцу.

Самая русская балерина

С первых шагов на сцене Гельцер убежденно отстаивала классический танец. Она утверждала его ценность в балетах наследия и защищала его права в постановках Горского, порой вопреки воле хореографа. Она пропагандировала классический танец на казенной сцене, во многих городах страны и за рубежом, участвуя в антрепризе Дягилева и самостоятельно гаст-

[1] Викторина Кригер. Выдающаяся русская балерина. К 85-летию Екатерины Васильевны Гельцер. «Советский артист», 1961, № 37, 15 ноября, стр. 3.

ролируя в Западной Европе и Америке. Там Гельцер считали самой русской из всех русских балерин. Это было справедливо. Ибо, подымаясь нередко до вершин исполнительского мастерства Павловой и Кшесинской, Гельцер отличалась открыто национальным качеством своего таланта. Гений Павловой вобрал в себя и воплотил тревоги мира. Кшесинская победительно несла на отечественной сцене интернациональное богатство танцевальной техники, ставшее в ту пору достоянием только этой сцены. Гельцер во всем и всегда оставалась не просто русской, но москвичкой, у которой следовало учиться «русскому произношению» в танце, как учились ему художники слова у московских просвирен.

Три выдающиеся танцовщицы имели в своем репертуаре «русскую», и каждая славилась в ней. Загадочной врубелевской царевной являлась на сцене Павлова. Резво и гордо привораживала искрометной пляской Кшесинская. У Гельцер «русская» была и доверительной, и истовой: так ее исполняла в «Коньке-горбунке» еще Лебедева, такой передала ее по традиции наследования Собещанская своей преемнице.

25 ноября 1901 года, на премьере «Конька-горбунка» Горского, Гельцер и Тихомиров исполнили pas de deux Жемчужины и Гения вод. 9 декабря Гельцер выступила в роли Царь-девицы. Назавтра «Московские ведомости» писали: «Что ее танцы были безукоризненны по отчетливости и отделке, что виртуозность ее исполнения восхищала зрителя,— об этом, конечно, не приходится говорить, в этом отношении г-жа Гельцер успела уже приучить публику ничему не удивляться». Новой и поразительной была «характерная величественность красавицы Царь-девицы».

Танец, отшлифованный тремя поколениями московских танцовщиц, Гельцер вынесла на эстраду уже через месяц после дебюта. 13 января 1902 года в зале Благородного собрания состоялся концерт в помощь недостаточным студентам Московского университета. «В Петербурге балерины часто появляются на эстрадах благотворительных вечеров,— писал хроникер «Московских ведомостей».— В Москве это до сих пор не практиковалось, и г-же Гельцер, таким образом, принадлежит честь пионерки. Дебют был удачен, маленькие размеры эстрады не стесняли ее, и артистка, исполняя в русском костюме танцы из *Конька-горбунка*, была так же легка, стремительна, виртуозна и грациозна, как на огромной сцене Большого театра».

Знали и ценили эту «русскую» и в Петербурге. Солянников вспоминал о «Коньке-горбунке» с Гельцер: «В нем был бесподобный номер — «русская»... Танец состоял из пластических поз, причем каждой позе соответствовало мимическое выражение.

«Русская» требовала больших артистических данных и за внешней незамысловатостью скрывала филигранную, продуманную игру. В этой «русской» Гельцер была бесподобна и всегда ее повторяла».[1] После гастролей Гельцер в петербургском «Коньке-горбунке» Светлов уважительно назвал ее «русскую» «историческим воспоминанием»,[2] имея в виду московскую традицию этой пляски. Другой рецензент того же спектакля писал, что Гельцер — подлинно «русская Царь-девица, дочь Месяца, героиня народной сказки». Он отмечал ее искусство «ходить плавной лебедушкой, кланяться по-русски» и опять-таки выделял ее «русскую» на старинные забытые мотивы.[3]

Выразительнее всех описал «русскую» Гельцер, пожалуй, Волынский: «Русская танцовщица по существу, по характеру своего большого таланта, русская танцовщица даже, как я уже говорил, в сфере идеально-классической хореографии, она развернула тут все свое замечательное искусство. Под звучную музыку оркестра выплыла на сцену русская женщина. В темно-золотистых башмаках она мягко скользила по полу то вперед, то назад, ловко и чеканно постукивая невысоким каблучком. То опускала, то кокетливо поднимала красивые плечи, очаровательно играя при этом руками. А танцующие ноги, выбиваясь из-под не очень длинного, пышно расшитого сарафана, в слитном мерцании различных красочных оттенков, казались летающими... И вдруг несколько бравурных финальных аккордов. Танцовщица кончает «русскую» под исступленные аплодисменты публики, требующей повторения».[4]

Искусство классической танцовщицы Гельцер было подлинно народно и глубоко демократично. Русская пляска Гельцер обошла весь мир. Характеристику ее творчества лучше всего закончить словами такого коренного московского актера, каким был М. М. Габович. В упомянутой статье к 85-летию балерины он писал, что эта блестящая виртуозка обладала «какой-то особой гиперболизированной пластической выразительностью. Она любила говорить: «Я танцую для галерки. И пусть меня некоторые и уверяют, что я утрирую жест или движение,— я хочу, чтобы каждое движение пальца моей руки было видно». Искусство Гельцер подлинно демократично, понятно каждому, даже не искушенному в балете, —

---

[1] Н. А. Соляников. Воспоминания, ч. II, стр. 234.

[2] В. Светлов. Гастроль Е. В. Гельцер. «Биржевые ведомости», 1910, № 11647, 4 апреля, стр. 6.

[3] Капер. Гастроли московской балерины Е. В. Гельцер («Конек-горбунок»). «Россия», 1910, № 1342, 6 апреля, стр. 3.

[4] А. Волынский. «Русская» (Е. В. Гельцер). «Биржевые ведомости», 1912, № 12788, 15 февраля, стр. 4.

продолжал М. М. Габович,— потому что это искусство глубоко правдиво и художественно в своей основе».

В. Д. Тихомиров

4 сентября 1893 года «Московские ведомости» оповестили: «В день открытия балетных спектаклей на сцене Большого театра, 1 сентября, шел известный балет *Роберт и Бертрам*... Особенное внимание обратил на себя дебютировавший танцовщик г. Тихомиров, только что окончивший курс в Петербургском императорском театральном училище и переведенный в Москву. Молодой танцовщик, ученик известного Гердта, крайне успешно, изящно и красиво исполнил несколько solo и pas de deux».

Василий Дмитриевич Тихомиров (1878—1956) был коренным москвичом и начал овладевать балетным искусством в московской школе. Выдающиеся способности ученика побудили наставников перевести его в 1891 году в Петербургское училище.[1] Весной 1893 года, после выпуска, он был зачислен в балетную труппу Мариинского театра, но осенью возвратился в Москву. Жизнь навсегда связала его с Большим театром, и его творческая деятельность оставила там неизгладимый след.

Тихомирову не пришлось медленно продвигаться из кордебалета в солисты. Он появился кстати. В труппе Большого театра имелись тогда превосходные балерины — Джури, Рославлева; год спустя к ним прибавилась Гельцер. Но танцовщиков такой же силы недоставало. Рослый, статный юноша, в совершенстве владевший техникой классического танца, сразу вышел на место премьера и безраздельно занимал его семь лет — до выпуска Мордкина.

Индивидуальность Тихомирова настолько отвечала эстетическим запросам московской труппы и московской публики, что его можно назвать законодателем стиля мужского исполнительства в Большом театре первой четверти XX века. В. В. Макаров, автор неопубликованной «Истории русского балета», писал: «Именно Тихомиров олицетворяет собою московскую школу классического танца предреволюционного периода с ее мягкостью, закругленностью, пластичностью и вместе с тем стремительностью и резкостью, с ее недооценкой чистоты, строгости и четкости линий и форм, с ее эмоциональным наполнением танца. Тихомирову принадлежит честь не столько развития техники и традиций классического танца, сколько сохранения этой высокой культуры».[2]

---

[1] М. В. Д. Тихомиров (К 25-летию артистической деятельности). «Театральный курьер», 1918, № 6, 24 сентября, стр. 2.

[2] В. В. Макаров. История русского балета (рукопись). ГЦТМ, ф. 152, ед. хр. 252504/4370, стр. 86.

Характеристика справедлива, включая сказанное о недооценке чистоты и строгости танцевальных форм,— если понимать «недооценку» как сознательную замену сдержанности размахом и энергией. Правда, в таком случае надо говорить не о недооценке, а о самостоятельности подхода.

Подход возникал исподволь, в общении с актерами московского балета, прежде всего с Гельцер, которая со временем стала постоянной партнершей на сцене, а затем и женой Тихомирова. Однако влияние индивидуальности Гельцер на исполнительское искусство Тихомирова не следует понимать буквально. Стремительно резок Тихомиров бывал тогда, когда его прямо вызывала на это партнерша в поддержках и танцевальных пассажах, исполняемых в унисон. В других же случаях танцовщик скорее противопоставлял стремительной резвости ее танца скульптурность и мощь своей пластики. Их дуэт часто строился по принципу контраста двух сильных, но разных натур — порывистой, гибкой, женственной балерины и рыцарственно горделивого, мужественного кавалера. «Тихомиров — танцовщик мужских прямых линий», — заметил о нем М. М. Габович.[1]

Тихомиров встретился с Гельцер в 1898 году, когда она возвратилась из двухгодичной петербургской командировки. Встреча во многом определила их судьбу, да и ход жизни московского балета. К тому времени за Тихомировым числился изрядный перечень ролей. Танцовщик имел дело с репертуаром и партнерами, типичными для московской сцены XIX века. После «Роберта и Бертрама» ему довелось участвовать в «Коньке-горбунке», где он танцевал с Рославлевой латышскую польку. Через год Тихомиров сделался уже всеобщим любимцем. Когда Джури дебютировала в «Жизели», ее успех, по словам рецензента, делили «г-жа Рославлева (повелительница вилис), г-жи Грачевская 1, Дьяк и г. Тихомиров, исполнившие pas de trois,— в особенности г. Тихомиров, повторивший свое соло по требованию публики».[2] Предпочтение, отданное молодому солисту, объяснялось тем, что он вновь открывал московскому зрителю достоинства мужского танца. Через пятнадцать лет, в пору триумфов русских танцовщиков за границей, Тихомиров имел особый успех у лондонских зрителей, давно приученных к травести в партиях мужского репертуара.

Московская критика видела в Тихомирове наследника коренных традиций. «Превосходно танцевал в третьем действии г. Ти-

---

[1] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

[2] Ф. Д. Театр и музыка. «Московские ведомости», 1894, № 243, 5 сентября, стр. 4

хомиров. Вообще этот танцовщик так легок, пластичен и грациозен, что безусловно может считаться образцом классической школы, представителями которой были Иогансон, Гердт, И. Д. Никитин»,— писал обозреватель после возобновления балета «Катарина, дочь разбойника».[1] Петербургская критика награждала его безусловными похвалами. «Имеется в московском балете хороший танцовщик в лице г. Тихомирова. Манерой держаться на сцене и танцевать он напоминает г. Гердта, с тою лишь разницею, что г. Тихомиров моложе нашего артиста лет на 25»,— объявлял Безобразов.[2] Естественно, вскоре в репертуар Тихомирова вошли все первые роли.

Главное же, эти роли вновь обрели танцевальность. Здесь Большой театр опередил практику Мариинского театра, где монопольное премьерство Гердта еще заставляло сохранять за главным героем пантомимную игру, а танцы отдавать солистам. «Роль принца Марио исполнял г. Тихомиров 1-й. Это великолепный танцовщик. Его вариация, например, в третьем действии удивительна по рассыпанным в ней техническим трудностям и еще более интересна по легкости и законченности, с которою эти трудности преодолевались артистом»,— сообщал рецензент «Волшебного башмачка».[3] Примерно те же отзывы получил Тихомиров — Маттео в балете «Наяда и рыбак»: «В отношении танцев артист был положительно превосходен».[4] О Тихомирове — Базиле хроникер «Московских ведомостей» писал 7 декабря 1900 года, что исполнитель «во всех танцах, как всегда, отличается безусловною правильностью, легкостью и чистотой классических движений». Д. И. Мухин, подводя итоги сезона 1900/01 года, заключал: «В мужском персонале — превосходный танцовщик В. Д. Тихомиров. Он танцует легко, красиво, уверенно, чисто, исполняет очень быстрые туры безо всякого усилия и очень изящно, не прибегая к гимнастическим приемам».[5] Далее Мухин рекомендовал Волинина и Мордкина как учеников Тихомирова.

Хваля Тихомирова-танцовщика, критики иногда порицали его как актера. «Что касается мимической части, то тут г. Тихомиров

---

[1] Дон Кихот. По театрам «Московский листок», 1895, № 43, 12 февраля, стр. 3.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1896, № 116, 29 апреля, стр. 3

[3] П. Возобновление балета «Волшебный башмачок». «Московские ведомости», 1899, № 288, 19 октября, стр. 5

[4] Возобновление балета «Наяда и рыбак». «Московские ведомости», 1899, № 325, 25 ноября, стр. 5

[5] Д. Мухин. По окончании балетного сезона. «Московские ведомости». 1901, № 128, 11 мая, стр. 4.

не безупречен»,— говорилось в упомянутой рецензии на «Наяду и рыбака». Действительно, Тихомиров не был актером в прямом смысле слова, хотя мало-помалу и находил свою манеру сценического поведения. То была галантная манера героя, сохранявшего благородство души и облика в любых обстоятельствах роли. Такой герой преклонялся перед женщиной, защищал ее, и даже самая пылкая страсть не заставила бы его преступить законы чести. Идеальный герой Тихомирова продолжал традиции Гердта. Но если Гердт в конце жизни способен был перейти на психологически сложные роли отрицательных персонажей, так что его Абдеррахман стал образцом балетного «злодея», то Тихомиров навсегда остался в рамках «положительного» амплуа.

Естественно, Тихомиров активнее, чем Гельцер, выступал против Горского; ему чужды были поиски подробных мотивировок, попытки передать доброе в злом и т. п. Эти поиски Горского прошли мимо ведущего танцовщика Большого театра: Тихомиров не исполнил ни одной главной роли в оригинальных балетах Горского. Он был постоянным партнером Гельцер в «Дон Кихоте», «Баядерке», «Волшебном зеркале», «Дочери фараона», «Спящей красавице», «Раймонде», исполнил с нею pas de deux на премьере «Золотой рыбки». Но в «Саламбо», «Шубертиане», «Любовь быстра!» Тихомиров уступал место Мордкину, и даже роль благородного Петрония досталась не ему, а Булгакову.

Творческому контакту препятствовала не одна лишь психологическая сложность героев Горского, действительно мешавшая Тихомирову сыграть Феба или Мато. Едва ли не более серьезной помехой была ограниченность танцевального материала в единственно ценном для Тихомирова виде. Такого материала ему недоставало и в перелицованных Горским балетах. «Г. Тихомирову 1-му тоже нечего делать. У него красивый грим и красивые костюмы... и только»,— писал Вашкевич после премьеры «Раймонды» Горского.[1] Танцовщик-виртуоз, лишенный главного выразительного средства в балетах Горского, настойчиво держался за танцевальные возможности старых балетов. Там он блистал отточенной техникой, восхищая самых искушенных ценителей, в том числе и петербургских.

О Тихомирове — Базиле Светлов писал дважды в разных газетах. «Г. Тихомиров — изумительный кавалер и танцовщик. Он ловок, силен, изящен и корректен: он следит за намерениями танцовщицы и предупреждает их. Его вариация в последнем акте безукоризненна по технике grande pirouett'a»,— заявлял критик назавтра

[1] Ник. Вашкевич. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 269.

после спектакля,[1] а потом добавлял: «Мне кажется, лучшего кавалера не грезилось ни одной балерине. А его grande pirouette в вариации последней картины — шедевр мужского классического танца».[2] Похвала звучала особенно лестно в устах приверженца новых пластических течений. Вызвана она была прежде всего тем, что большой пируэт, вершина техники мужского классического танца, не часто исполнялся в ту пору. Он не входил тогда в партию Базиля; в последнем акте петербургской редакции «Дон Кихота» исполнялся сентиментальный номер «Simple aveu». И петербургская публика ждала выступлений Тихомирова не меньше, чем выступлений его партнерши Гельцер. Через год оба гастролировали в «Баядерке», и Тихомиров опять не остался незамеченным: «Жизнерадостность, эластичность, величайшее благородство жеста — вот элементы дарования этого артиста. Я умышленно упомянул о жизнерадостности... потому что артист заражает ею на сцене с первого появления. Он делает все так поразительно легко, весело и вместе с тем глубоко логично, что невольно поддаешься его обаянию... Москва далеко оставила за собой Петербург».[3]

Но классический танец, как и любое другое исполнительское искусство, нуждается не просто в тренировке, а в постоянном наличии новых задач. Таких задач сценическая практика Большого театра перед Тихомировым не ставила. Между тем приближалось двадцатилетие службы, Тихомиров начинал тяжелеть, терял необходимые качества классического танцовщика. По поводу только что упомянутых гастролей рецензент «Петербургского листка» острил: «Вчера, 20 апреля во время «Баядерки» бутафорский слон развалился. Печальной ветхости продукт экономии г. Крупенского не вынес тяжести знаменитого воина Солора в лице г. Тихомирова или, может быть, запротестовал против московского вторжения».[4] Примерно с этого времени отношения Тихомирова с Горским вступили в фазу относительного согласия.

Результатом явился «Корсар» и сыгранная в нем Тихомировым роль Конрада. Благородный пират, красневший от первого поцелуя своей возлюбленной, уже не танцевал, а лишь выполнял обязанности партнера. «Я бы сказала, что Василий Дмитриевич как

---

[1] В. С[ветлов]. Вторая гастроль Е. В. Гельцер. «Петербургская газета», 1910, № 94, 6 апреля, стр. 6.

[2] В. Светлов. Е. В. Гельцер в «Дон Кихоте». «Биржевые ведомости», 1910, № 11651, 7 апреля, стр. 6.

[3] G. Москвичи в петербургском балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 18, 1 мая, стр. 11.

[4] — р —[Кудрин]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1911, № 107, 21 апреля, стр 14.

танцовщик был статуарен... — вспоминала Горшкова, знавшая его с этого времени.— Лучшей ролью его был Корсар. Немного мощная, излишне сильная фигура для танцовщика была как раз удачна для Корсара».[1] В самом деле, отзывы о Тихомирове — Конраде и особенно его фотографии в роли свидетельствуют о том, что пора виртуозного танца для него кончилась. Похвалы же его актерскому мастерству сводились, в общем, к описанию мужественной внешности, представительной и даже величавой.

В «Корсаре» 6 ноября 1913 года Тихомиров собирался отпраздновать двадцатилетие артистической деятельности. Но чествование состоялось 17 ноября после первой картины «Раймонды». Рыцарь в стальной кольчуге символически определил дальнейший путь Тихомирова на сцене, вплоть до последней роли — героя «Красного мака», затянутого в белый китель капитана советского корабля.

Теперь даже похвалы Тихомирову-танцовщику указывали на снижение техники. И если еще в 1911 году петербургская критика ставила в пример его виртуозность, то в 1913 году Волынский писал о нем как о представителе устарелого стиля: «Тихомиров исполняет свою вариацию под solo скрипки на прямых прыжках, без красивого выверта в стиле петербургской школы полета. Как и Легат, как и Андрианов, это — тоже энтузиаст классического танца, идущего теперь наперерез суете искривленных движений кафешантанного захвата, которые только по невежеству можно выдавать за серьезное искусство».[2] За два минувших года Петербург обрел своего виртуоза — Петра Владимирова, покорявшего зрителей и полетом и безукоризненностью большого пируэта. Но и в Москве к тому времени образовался отряд молодых исполнителей, учеников Тихомирова, превосходивших техникой учителя-ветерана. Тихомиров уступил им танцевальные партии, а Гельцер все чаще привлекала к участию в своих концертах молодых партнеров.

Критика отзывалась о Тихомирове все огорчительней. Рецензируя одновременно с Волынским вечер Гельцер в петербургском Театре музыкальной драмы, Кудрин писал: «Г. Тихомиров проявил здесь свою могучую силу: носил балерину (которая далеко не из легких), как перышко, на вытянутых руках. Как танцовщик он грузноват, и вариация его, несмотря на классическую фигуру артиста, имела дозу комического».[3] 22 сентября того же года Те-

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 183—184.

[2] А. Волынский. Е. В. Гельцер. «Биржевые ведомости», 1913, № 13505, 19 апреля, стр. 4.

[3] К[уд]рии. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1913, № 105, 19 апреля, стр. 4.

ляковский посетил «Лебединое озеро» в Большом театре и занес в дневник: «Хорошо танцевала Гельцер. Тихомиров отяжелел».

Но и утратив данные классического танцовщика, Тихомиров остался приверженцем академизма. К тому времени он имел возможность защищать академизм как педагог и как балетмейстер.

Педагогом Тихомиров сделался вскоре после прихода в труппу, в 1896 году, принеся туда уроки петербургской школы. Его взгляды опять-таки столкнулись со взглядами Горского, тоже петербуржца: по-своему повторился на московской почве конфликт Легата и Фокина. Горский пробовал обновить классический экзерсис пластикой свободного танца. Тихомиров стоял за железные каноны академизма. Преподавал Тихомиров и в школе — с утра до полудня, и в театре, где вел класс усовершенствования. «Тихомиров сохранил московскую балетную школу и не допустил проникновения в нее вредных искажений и формалистских перегибов, но вместе с тем и не допустил приближения ее к служению новым задачам»,— писал В. В. Макаров и называл в числе учеников Тихомирова длинный ряд имен: «Гельцер, Балашову, Каралли, Рейзен, Кригер, Кандаурову, Абрамову, Банк, Кудрявцеву, Подгорецкую».[1] М. Н. Горшкова прибавляла к этому списку Е. М. Адамович, Е. Ю. Андерсон, В. И. и З. А. Мосоловых, К. П. Маклецову, С. В. Федорову, М. П. Фроман и мужчин: Л. А. Жукова, Л. Л. Новикова, Г. В. Поливанова, В. В. Свободу. Она вспоминала: «Класс его был не очень трудный. В. Тихомиров также окончил Петербургскую школу, и многое мне было знакомо. После окончания класса Василий Дмитриевич уделял минут десять пальцевым движениям, что сильно укрепляло танцующих... Иногда училась с нами и Екатерина Васильевна Гельцер, но редко. По окончании классов Василий Дмитриевич занимался с Екатериной Васильевной отдельно».[2]

В 1908 году Тихомиров стал помощником режиссера московской балетной труппы. В 1909 году режиссер балета П. В. Кандауров ушел на покой, и Тихомиров занял его место. Горшкова писала: «Тихомиров мало уделял внимания общему делу. Всегда интересовался только теми спектаклями, которые были исполняемы Е. В. Гельцер или им самим».[3] Даже если так и обстояло в действительности, объяснить это можно демонстративной неприязнью Тихомирова к наиболее «крайним» из постановок Горского. Оппозиция скоро вылилась в формы открытого конфликта.

---

[1] В. В. Макаров. История русского балета, стр. 86.
[2] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 148–149.
[3] Там же, стр. 160.

«В дирекции императорских театров получено известие, что московские балетмейстеры Горский и Тихомиров рассорились друг с другом и что ссора эта оказала влияние на происходившие репетиции, которые временно прерваны»,— сообщал хроникер «Петербургского листка» 17 октября 1911 года. А 24 ноября добавлял: «Петербургской балетной труппе предстоит обогатиться одним из московских балетмейстеров. Дело в том, что в Москве Горский и Тихомиров живут в неладах, что и вынуждает дирекцию их разлучить».

Печать раньше времени назвала Тихомирова балетмейстером. Он занял этот пост только весной 1913 года, передав место режиссера Булгакову. Но слухи о неладах Горского и Тихомирова были небеспричинны. Чем дальше, тем серьезнее становились разногласия между искателем новых путей и защитником традиций. В борьбе обострялись крайности. Горский, призывая к свободе пластики, нередко снижал исполнительский уровень труппы; Тихомиров, видя это, еще настойчивей защищал неизменность канонов и требовал «неприкосновенности» классического танца. Все-таки каждая из сторон дополняла и корректировала другую и, помимо воли, находила интересное, здравое в осуждаемой ею практике. В конце концов, оба противника были воспитанниками одной школы, а их творческие пути шли бок о бок, так что избежать взаимных влияний не удавалось. У Горского это сказывалось в том, что он не мог совсем обойтись без классического танца и на практике пользовался им как главной все-таки основой самостоятельных опытов: оттого, как писал И. И. Соллертинский, «общие принципы классической балетной эстетики реорганизованы им не были».[1] У Тихомирова это проступило в двух его больших постановках — «Эсмеральде» (1926) и «Красном маке» (1927), осуществленных уже после смерти Горского, к концу первого послереволюционного десятилетия, когда он сам стоял во главе московской балетной труппы (1924—1930).

Отголоски «Дочери Гудулы» несомненно прозвучали в идее «мифологического балета» на балу у Флер де Лис, в прологе или в сцене выхода Эсмеральды из камеры пыток. О. М. Мартынова описывает «кровавые пятна на белой одежде», «распущенные волосы», «согнутую фигуру», «бессильно повисшие руки», «бледное скорбное лицо с расширенными, полными слез глазами» Гельцер — Эсмеральды.[2] И это описание перекликается с образом Эсме-

---

[1] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн. «История советского театра», т. 1. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 335.

[2] О. Мартынова. Екатерина Гельцер, стр. 86.

ральды, созданным Софьей Федоровой в «Дочери Гудулы» Горского.

В «Красном маке» Тихомирову принадлежал второй акт, поставленный преимущественно в классическом танце (первый и третий акты спектакля ставил Л. А. Лащилин). В гротескной окраске ряда танцевальных образов, таких, как Ли Шан-фу, в психологизме пантомимных мизансцен Тао Хоа опять-таки отзывались соответствующие находки Горского. То, что претило Тихомирову как танцовщику, пригодилось Тихомирову-режиссеру.

Вместе с тем уроки Горского были восприняты балетмейстером-академистом и подчинились господству классического танца. Опыт «Эсмеральды» и «Красного мака» восстановил права этого танца как ведущего выразительного средства балетного спектакля. Хореограф Тихомиров, чье творчество корнями уходило в XIX век, естественно черпал оттуда, нередко получая упреки за возврат к изжившей себя выразительности. И лишь много позже, когда классический танец возродился в новых, современных качествах, стала очевидна заслуга Тихомирова — одного из самых убежденных приверженцев и хранителей принципов академической школы.

Дуэт Гельцер и Тихомирова — партнеров в танце и единомышленников — был больше чем дуэтом. То было целое направление в искусстве московской балетной сцены, его академический фланг. Две крупные индивидуальности объединились в защите главного. Иной раз их обвиняли в диктаторстве, в творческом эгоцентризме. Действительно, многие замыслы Горского наверняка осуществлялись бы иначе, крайности его исканий выступили бы нагляднеи и резче, если бы не постоянная необходимость идти на компромисс, если бы не активное противодействие Гельцер и Тихомирова. Но как раз наличие разных творческих течений внутри балетной труппы, борьба несогласных взглядов на искусство и делали возможным развитие, движение вперед. Так было и в Петербурге. Пора единовластия в хореографии, вопреки чаяниям администрации, кончилась с уходом Петипа, осталась в минувшем XIX веке. Новый век пришел как век многообразных поисков, разных и самостоятельных творческих концепций. И все равно отношение к классическому танцу оставалось критерием жизненности любых поисков. То обстоятельство, что Гельцер и Тихомиров были неизменными рыцарями классического танца, определило устойчивость и перспективность их позиции. А то, что они тяготели вместе с тем и к обветшалым формам спектакля ушедшей эпохи, сообщало этой их позиции черты консерватизма, рядом даже с разбросанными, часто интуитивными открытиями Горского.

Но как раз обе стороны этого двуединства представляют живую историческую ценность для дальнейших судеб русского балетного театра, ставшего советским.

Танцовщицы-академистки

Блестящий дуэт Гельцер — Тихомиров веско отстаивал свои творческие права в полемике с Горским и выделялся в многообразии мастеров московской труппы. Приверженцы Горского редко состязались с Гельцер и Тихомировым на почве танцевального академизма. Их достоинства и их победы вырисовывались, как правило, в специфической сфере мимодрам московского хореографа, а чисто виртуозные качества, особенно у танцовщиц, меркли в блеске исполнительского мастерства прима-балерины. Но если наиболее одаренные последовательницы Горского, такие, как Софья Федорова, Балашова и Каралли, находили в союзе с ним собственные пути, то в затруднительных условиях оказывались танцовщицы академического плана. Гельцер заслоняла и оттесняла их как менее видных соперниц, а Горский едва терпел и в свои оригинальные спектакли почти не допускал.

Танцовщицы академического плана появлялись на разных этапах деятельности Горского и деятельности Гельцер. Судьбы же их складывались одинаково неблагополучно, обрекая на молчаливое прозябание или на бегство с московской сцены.

В. И. Мосолова

Еще в 1893 году, за год до выпуска Гельцер, московское училище окончила Вера Ильинична Мосолова. Она и по возрасту была старше Гельцер на год — родилась 19 апреля 1875 года. Способная классическая танцовщица с хорошей техникой, принятая в кордебалет Большого театра, получала, одну за другой, партии чисто виртуозного плана. Например, в сезоне 1895/96 года Мосолова исполняла партии «подруг» героини: подруги Сванильды в «Коппелии», подруги Флер де Лис в «Эсмеральде». Только виртуозные задачи предлагала и роль Фрины в «Вальпургиевой ночи» из оперы «Фауст». В балете «Кипрская статуя» Мосолова и воспитанница Шарпантье исполняли pas de deux, «повторявшееся ими по желанию публики», как сообщал 5 декабря 1895 года отчет «Московского листка».

В следующем сезоне Мосолова вместе с Гельцер была переведена в Мариинский театр. Гельцер быстро обогнала соперницу, хотя та и заняла место среди «подающих надежды» корифеек. 8 декабря 1896 года, на премьере балета Петипа «Синяя Борода», Мосолова участвовала в номере «Le concours des prix pour la danse» — соревновании четырех танцовщиц и исполнила партию Изумруда в ансамбле «оживленных драгоценностей»,

Она не порывала связи с Москвой. 21 ноября 1899 года, на юбилее капельмейстера С. Я. Рябова в московском Большом театре, Мосолова и М. К. Обухов танцевали pas de deux как посланцы петербургской труппы. Назавтра пресса отметила успех бывшей воспитанницы московского училища: «Г-же Мосоловой поднесли две корзины живых цветов, из которых одна от г-ж Джури и Рославлевой».[1] По школьному выпуску Рославлева была годом старше Мосоловой, Джури — годом моложе. Обе приветствовали подругу, единомышленницу, коренную москвичку.

Между тем петербургская труппа из года в год пополнялась талантливыми танцовщицами, и Мосолова решила совсем возвратиться в Москву. Но Гельцер опередила ее в этом на пять лет. Мосоловой так и не удалось догнать свою более счастливую соперницу.

11 февраля 1902 года рецензент «Московских ведомостей» писал после «Корсара» с Рославлевой: «В третьем акте было вставлено pas de deux ради дебюта молодой петербургской танцовщицы г-жи Мосоловой, пока лишь прикомандированной к московскому балету. Г-жа Мосолова имела значительный успех, которым дебютантка отчасти обязана отличному кавалеру г. Мордкину». К концу года Мосолову зачислили в штат Большого театра.

На премьере «Дочери Гудулы» она исполняла партию Зимы в балете «Время». Ей поручали и другие сольные места, но желанные партии балерины доставались случайно и редко. «Затянувшаяся болезнь обеих лучших наших балерин, г-ж Рославлевой и Гельцер, на которых держался почти весь балетный репертуар, дает случай показать себя в ответственных ролях молодым силам балета, остававшимся до сих пор на втором плане. Недавно в роли Царь-девицы в *Коньке-горбунке* выступала г-жа Мендес. 30 декабря, в утреннем спектакле, эту же роль с успехом исполняла г-жа Мосолова»,— сообщал хроникер «Московских ведомостей» 1 января 1904 года. В его глазах Мосолова была «молодой силой» сравнительно с Гельцер, что вряд ли льстило обеим танцовщицам.

3 декабря 1906 года Мосолова исполнила роль Авроры. «Она танцует легко, чисто и уверенно»,— находил рецензент «Московских ведомостей» и добавлял, что технику свою Мосолова усовершенствовала в петербургском балете. Последняя справка могла только повредить. Горский, вынужденный считаться с Гельцер, не жаловал остальных танцовщиц академического плана. Мосоловой, как и младшим ее современницам Балдиной и Маклецовой,

---

[1] Театр и музыка. «Московские ведомости», 1899, № 322, 22 ноября, стр. 5.

доставались крохи с балеринского стола. Царь-девица и Аврора долго исчерпывали ее репертуар. Но и эти партии она исполняла крайне редко, порой словно в порядке компенсации за обиды.

«Перед самым спектаклем от балерины г-жи Мосоловой отняли роль Жизели...— возмущался хроникер уже в 1911 году.— Это первый случай в летописях театра, чтобы от артистки роль отнимали перед самым поднятием занавеса».[1]

Через два месяца Мосолова выступила в роли Царь-девицы, заслужив обычные похвалы за легкость и чистоту танца, за умение «красиво передать самые трудные в техническом отношении номера». Рецензент полагал, что «трудная роль Царь-девицы исполнена была г-жой Мосоловой 1-й значительно лучше, чем ее исполняли многие ее предшественницы».[2] А 1 января 1912 года хроникер «Московских ведомостей», будто и не заметив недавнего «Конька-горбунка», объявил: «30 декабря в *Золотой рыбке*, шедшей в Большом театре для вечернего спектакля, в заглавной партии в первый раз выступила г-жа Мосолова 1-я, до сих пор танцевавшая в балетах лишь отдельные нумера. Артистка провела свою партию с большой грацией и с вполне законченною техникой». Но в сезоне 1912/13 года Мосолова, выступив 51 раз, исполнила только по одному разу партии Авроры и Царь-девицы. Остальной ее репертуар по-прежнему составляли «отдельные нумера». То были повелительница дриад в «Дон Кихоте» и повелительница вилис в «Жизели», Царица вод и Луна, мать Царь-девицы в «Коньке-горбунке», принцесса Флорина и фея Сирени в «Спящей красавице». Это несколько напоминало репертуар Вагановой в Петербурге, с той разницей, что у московской виртуозки было куда меньше реальных соперниц.

Весной 1912 года Мосолова начала преподавать классический танец в Московском театральном училище. В 1918 году она была уволена по конкурсу,[3] но продолжала преподавательскую деятельность еще много лет. Среди ее учеников — Асаф и Суламифь Мессерер, Игорь Моисеев и другие.

В. И. Мосолова скончалась в Москве 29 января 1949 года.

Академическая петербургская выучка изрядно повредила карьере Мосоловой в московском балете. Ее судьбу разделила другая одаренная танцовщица, бывшая десятью годами моложе.

---

[1] Театральные новости. «Петербургский листок», 1911, № 291, 23 октября, стр. 12.

[2] Аvе [А. О. Волк]. Балет. «Раннее утро», 1911. № 292, 20 декабря, стр. 6.

[3] Балет. «Мир», 1918, № 27, 5 сентября, стр. 4; В. И. Мосолова. «Мир», 1918, № 34, 13 сентября, стр. 3; Хроника. «Новости сезона», 1918, № 3511 26—28 сентября, стр. 4.

А. В. Балдина

17 сентября 1903 года на сцене Мариинского театра в последнем акте «Коппелии» дебютировала Александра Балдина. «Г-жа Балдина, только что выпущенная из училища,— писал Светлов,— как-то испуганно танцевала «Молитву»; казалось, она замаливает тяжкий грех и боится небесных кар; но этот испуг, очевидно, со временем пройдет; внешние же хореографические данные у нее есть».[1] Робость дебютантки была понятна: две другие вариации — Зари и Работы танцевали Вилль и Карсавина, уже прошедшие искус знакомства с публикой и ей полюбившиеся. Тем не менее данные у Балдиной действительно имелись, хотя совершенствовать их пришлось не в Мариинском театре.

Александра Васильевна Балдина родилась в 1885 году, окончила петербургскую школу в 1903 году, а с осени 1905 года была переведена в Большой театр. 1 ноября хроника «Московских ведомостей» рекомендовала ее как хорошую солистку, «теперь участвующую в каждом балете». Балдина пришла в московскую труппу одновременно с Балашовой и за год до Каралли. Она танцевала профессиональнее, чем обе ученицы Горского, но далеко отстала от них в «продвижении по службе». К концу второго сезона ее все еще именовали «петербургской артисткой», тут же, правда, признавая «превосходное впечатление», какое производила ее Мирта в «Жизели», возобновленной для Каралли. «Легкость, грация и уверенность в танцах указывали на то, что артистка относится с необходимою серьезностью к делу и прошла отличную школу»,— заключал рецензент.[2] Последние слова должны были кольнуть Каралли, о которой говорилось нечто прямо противоположное: «Если она серьезно поработает, то несомненно составит украшение Большой сцены». Балдиной, при всех ее качествах, такой будущности не предстояло. Ей еще долго пришлось довольствоваться амплуа солистки. В «Раймонде», в «Коппелии» она, подобно Мосоловой, исполняла партии все тех же подруг главной героини, в «Спящей красавице» изображала ту же фею Сирени. Только в 1908 году она получила партию Авроры.

Н. Н. Вашкевич отметил ее третий выход в этой партии: «Говорить о «Спящей красавице» 9 ноября — значит еще раз констатировать успех г-жи Балдиной... На протяжении такого малого количества спектаклей нельзя бы, кажется, заметно усовершенствовать исполнение, но у г-жи Балдиной опять новые и новые

---

[1] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 464, 19 сентября, стр. 3.

[2] Театр и музыка. «Московские ведомости», 1907, № 41, 20 февраля, стр. 5.

ракурсы в позах. Во втором акте есть прямо поразительные туры».[1] Находя, что «позы и танцы» Балдиной всегда «одухотворены», критик подтверждал музыкальность созданного ею образа. В начале следующего сезона он вновь писал об изяществе Авроры — Балдиной. «За лето прибавилось много движений и стало больше крепости в ногах. Г-жа Балдина имеет уже все данные для первой величины».[2]

Но и теперь, накопляя и совершенствуя технику, Балдина почти не получала новых ролей. 2 декабря 1909 года она впервые исполнила pas de trois в «Лебедином озере» с В. И. Мосоловой и Ф. М. Козловым, 26 декабря — роль королевны в «Волшебном зеркале», а в 1910 году — богиню Танит в «Саламбо», чередуясь с Каралли. Н. М. Ежов писал, что Балдина ему «больше нравится и как танцовщица, и как артистка».[3]

В мае 1910 года Балдина отправилась на гастроли в Лондон во главе труппы, организованной ее мужем Федором Козловым. Поездка затянулась, и 15 сентября Теляковский пометил в дневнике: «Артистов балетной московской труппы Волинина, Козлова I, Козлова II, Балдину, Мендес и Вершинина я уволил вовсе от службы, ибо они не явились из летнего отпуска и просили отпуска их продолжить, но, получив отказы, прислали рапорта о болезни, что я нашел довольно нахальным». Так кончилась карьера способной танцовщицы Балдиной в Большом театре. Будь Балдина ученицей Горского, воспитанной в принципах его мимодрамы, эта карьера наверняка сложилась бы иначе.

К. П. Маклецова

Судьбы Мосоловой и Балдиной были типичны для московских исполнительниц академического плана. Подобные же невзгоды приходилось претерпевать танцовщице Ксении Петровне Маклецовой. Она родилась 5 ноября 1890 года, окончила московское училище по классу Тихомирова в 1908 году и сразу, с 1 августа, была зачислена в разряд вторых танцовщиц.[4] Вскоре она попросила перевода в первый разряд. Комиссия во главе с Горским, куда входили Арендс, Кандауров, Мордкин и Тихомиров, смотрела ее 21 февраля 1909 года в танце «Пробуждение бабочки» из балета «Золотая рыбка». Резюме Горского было уклончивым: «Считая г-жу Маклецову технически достаточно подготовленной, но не раз-

---

[1] N. N. [Н. Н. Вашкевич]. Балет. «Рампа», 1908, № 13, 16 ноября, стр. 208.

[2] Ник. В[ашкев]ич. В балете. «Рампа и жизнь», 1909, № 27, 4 октября, стр. 665

[3] Н. Е[жо]в. Московские театры. «Новое время», 1910, № 12180, 7 февраля, стр. 7.

[4] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2242, лл. 1—2.

витой в смысле художественном, нахожу желательным дать ей работу наряду с солистками II разряда, необходимую для совершенствования, не отнимая права и на места солистки I разряда, если в том я найду возможность».[1] Но возможность для продвижения ученицы Тихомирова Горский находил редко.

Весь сезон 1908/09 года Маклецова не имела сольных классических партий, зато получала характерные: например, была одной из четырех исполнительниц чардаша в «Коппелии». Это тормозило рост. Когда летом 1909 года она выступила в Красносельском театре, петербургский критик отметил погрешности ее техники: «Слабая заноска в антраша, неуверенность в аттитюдах». Но он похвалил «интересную внешность, хорошую фигуру (только ноги толстоваты), плавность в движении».[2]

Наконец Горский поручил Маклецовой партию принцессы Флорины в «Спящей красавице» на утреннике 30 декабря 1909 года. О том, как был обставлен дебют, рассказывала Маклецова в жалобе к фон Боолю. Ей разрешили танцевать Флорину после неотступных просьб, но дали мало репетиций и четыре раза меняли партнера. Маклецова просила управляющего конторой, чтобы восстановили репутацию хорошей танцовщицы, с какой она окончила школу. Результатом оказалась лишь отповедь. Маклецову отчитали за необоснованные претензии и отсутствие дисциплины. Причиной последнего упрека было то, что Маклецова занималась у разных учителей, «перебегая» от Мордкина к Козлову, от Козлова к Чекетти.[3] В петербургской труппе выбор учителей считался личным правом танцовщицы, в московской это выглядело партизанщиной. «Дело» Маклецовой в архиве императорских театров и дальше имеет вид скандальной хроники, если стать на точку зрения администрации.

Но имеются и другие документы. Они свидетельствуют о героических усилиях Маклецовой не сдавать позиций и танцевать во что бы то ни стало.

Весной 1910 года корреспондент харьковской газеты дал отчет о вечере танцев Маклецовой в театре Коммерческого клуба. «Несмотря на отсутствие соответственной для балетных танцев обстановки, впечатление получилось чрезвычайно сильное. Артистка совсем еще юна, но в танцах у нее столько уверенности, строгой законченности, пластики и увлечения», — писал рецензент и объяв-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2242, л. 12.

[2] Красносельский театр. «Петербургская газета», 1909, № 178, 2 июля, стр. 4.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2242, лл. 25—28.

лял Маклецову «величиной весьма значительной уже теперь».[1] Учитывая, что весь вечер Маклецова «танцевала одна, под фортепиано», можно представить, какой творческий «голод» должна была испытывать девятнадцатилетняя артистка.

23 сентября 1911 года хроника «Московских ведомостей» сообщила, что Маклецовой вскоре предстоит дебютировать в партии Авроры. Но то была обычная газетная утка. За сезон 1910/11 года Маклецова участвовала в 93 спектаклях (в 10 балетах — 50 раз; в 5 операх — 42 раза; в кантате — живой картине — 1 раз). Однако самыми значительными ее выступлениями были: подруга принцессы в «Волшебном зеркале» (1 раз), подруга Сванильды в «Коппелии» (1 раз), фея Виолант в «Спящей красавице» (4 раза).[2] Даже партию принцессы Флорины танцовщица потеряла. В следующем сезоне дело не пошло лучше. 2 октября Маклецова исполнила вариацию в последнем акте «Дон Кихота». 5 октября, в «Коньке-горбунке», танцевала в pas de quatre «оживленных ковров» и в pas de deux Жемчужины и Солнечного луча с Жуковым. 12 октября она танцевала Флорину с Новиковым — Голубой птицей. На последующих представлениях «Спящей красавицы» Маклецовой, по словам обозревателя сезона, чаще доставались «роли остальных фей». Впрочем, к ее репертуару прибавились подруга Раймонды и сестра дочери фараона. 1 января 1913 года «Московские ведомости» снова пустили слух: «После праздников в Большом театре состоится дебют в *Спящей красавице* в партии Авроры молодой артистки балетной труппы г-жи Маклецовой».

Дебют состоялся 15 января, но... 1914 года. Маклецова танцевала партию Авроры с Жуковым — Дезире. В сентябре 1913 года она просила о переводе в петербургскую труппу, что, вероятно, и заставило администрацию Большого театра дать ей «Спящую красавицу». 21 сентября московская контора рапортовала в дирекцию, что Маклецова «как по репертуару, так и по тому положению в труппе, какое в настоящее время она занимает, необходима в Москве, а потому командировка ее в Петербург признавалась бы нежелательной».[3]

Рецензии позволяют судить об обстановке дебюта.

«Артистка, конечно, волновалась... — писал назавтра критик «Московских ведомостей»,— за каждым движением артистки следила балетная труппа и администрация театра». Называя дебют Маклецовой «своего рода экзаменом», критик заявлял, что выдер-

---

1 Театр. «Южный край», 1910, № 9974, 27 апреля, стр. 6.
2 «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. VI, стр. 128.
3 ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2242, л. 53.

жала она его блестяще. Он хвалил Маклецову и за технику, которой она «всегда выделялась», и за «мягкость красивых движений, что при технических трудностях не всегда совмещают даже опытные танцовщицы». Другой рецензент заметил у Маклецовой неуверенность в труднейших турах и «беспомощные немые руки», но хвалил «красивый постав шеи и головы», «пуанты из чистой стали, бойкость движений и отсутствие боязни перед риском».[1] К последнему акту Маклецова, заключал он, вышла победительницей. Неуверенность технически сильной танцовщицы объяснялась отсутствием опыта: привычка выступать в массе усугубляет боязнь одиночества на сцене.

Через год, 29 января 1915 года, опять на утреннике, Маклецова дебютировала в главной роли «Волшебного зеркала». Критика приветствовала попытку «освежить балет новыми силами, так как до этого молодежи не было хода».[2] Слова эти, после всего сказанного выше, едва ли требуют комментариев. Хода не имели молодые танцовщицы академического плана, и мешали им трудности двоякого рода. С одной стороны, Горский выдвигал на любые роли сторонниц его экспериментов. С другой — Гельцер, как многие, увы, балерины, не очень-то охотно делила с молодежью свои лавры «звезды академизма», даже если такие танцовщицы, как Маклецова, искали образец именно в ее исполнительском стиле.

Носительницу традиций московского академизма увидели в Маклецовой петроградцы, когда 11 октября 1915 года она дебютировала на Мариинской сцене в «Дон Кихоте». Гастролерша приехала одна, и партнером ее стал Андрианов. Кудрин перечислил «козыри» танцовщицы, назвав самым солидным силу, вторым — апломб, третьим — «жизненность исполнения и нечто «свое», хотя явно московской породы». Он соглашался с теми, кто говорил: «Танцует под Гельцер».[3] Волынский посвятил Маклецовой развернутую статью. Он признавался, что давно не слыхал в Мариинском театре таких аплодисментов: «Приветствовали талант довольно крупных размеров, с нездешним, московским отпечатком игры, размашисто вдохновенный, не особенно хорошо согласованный от природы с классическим искусством строгих форм, но поражающий силой и брызжущий огнем». Если у Павловой в первом выходе Китри «прозаическая по существу схема танца одухотворялась эффектами полета», то у Маклецовой, «напротив,

---

[1] Серг. Мамонтов. Балет. «Русское слово», 1914, № 12, 16 января, стр. 8.

[2] «Московские ведомости», 1915, № 25, 31 января, стр. 4.

[3] К[уд]рин. Балет «Дон Кихот». «Петроградский листок», 1915, № 280, 12 октября, стр. 4.

красивый момент производит впечатление исключительно реалистическое. Отделения от пола не чувствуется никакого. Танцовщица только высоко подбрасывает ноги и решительно, с апломбом, уверенно играя мускулистыми плечами, начинает свою партию... Перед нами бесконечное множество фигур, рассчитанных на сенсацию смелого разворота всего тела с перегибающимся корпусом, поднятыми плечами, с низко опущенными, почти до самого пола, характерными позами и, наконец, с феноменально быстрыми аттитюдами во весь рост». Так описанный выход Китри весьма близок к тому, каким он выглядит на сцене в наши дни. Петроградским балеринам приглянулось показанное гастролершей. В танце Маклецовой — Китри заявляла о себе традиция московской академической школы, в частности — трактовка Гельцер. Это отзывалось в намеренных «прозаизмах» пластики, в ее напористой смелости, в характере рвущих воздух прыжков и горячности вращений. «Вдруг завертится огненное колесо. Прошумит и поднимет в театре энтузиазм»,— восхищался Волынский, прощая танцовщице и «расхлябанность остановок», и маленький, «не всегда вытягиваемый» подъем ног, и руки, сложенные «в пируэтах кулачками». Критику важнее было другое: «Виден талант. Ощущается громадная внутренняя сила. Пульс в танцах Маклецовой бьется здоровый, полный темперамента и крови».[1]

Утонченное искусство петроградского балета столкнулось со «здоровым темпераментом» московской школы, и Волынский находил пользу в такой прививке. В следующей статье о Маклецовой критик обобщал свои наблюдения над различиями и сходством двух русских школ. Вспоминая московскую репетицию концерта, где выступали Кшесинская и Гельцер, он сравнивал «экспрессию силы и страсти» москвички, «тяжелую резкость» ее приемов и «красивость и нежную закругленность поз» петроградской балерины: «Не выставляю в этих беглых строках заметки преимуществ одного типа танцев перед другим. Я считаю своим долгом лишь подчеркнуть факт, заслуживающий общего внимания. Московское искусство со всеми несовершенствами его эстетических форм пришлось по вкусу публике столицы. Горячая последовательница Е. В. Гельцер пользуется в Мариинском театре огромным успехом».[2]

За десять дней Маклецова трижды выступила в «Дон Кихоте» и один раз (25 октября) в «Спящей красавице», с тем же Андриа-

---

[1] А. Волынский. К. П. Маклецова. «Биржевые ведомости», 1915, № 15143, 12 октября, стр. 6.

[2] А. Волынский. Москва и Петроград (Гельцер, Маклецова, Жуков, Тихомиров). «Биржевые ведомости», 1915, № 15157. 19 октября, стр. 5.

новым — Дезире. Аврора была признана не столь удачной, как Китри. Еще меньше понравилась «Жизель», в которой Маклецова дебютировала 9 ноября. И все же результаты гастролей были таковы, что танцовщицу перевели в труппу Мариинского театра.

Примерно тогда же она выступила в дягилевской антрепризе. Летом 1915 года, то есть до петроградских гастролей, она танцевала там принцессу Флорину с Больмом — Голубой птицей и Коломбину в «Карнавале» с Идзиковским — Арлекином. Следующим летом она вернулась к Дягилеву, но пробыла недолго из-за соперничества с Лидией Лопуховой, которую, по словам Григорьева, «Дягилев и публика во многом ей предпочитали».[1]

Зимние сезоны Маклецова работала в Мариинском театре. Но успехи первых гастролей все же не помогли ей прочно закрепиться в репертуаре. И диапазон ее ролей, и число выступлений были ограниченны. В печати раздавались голоса о странном положении Маклецовой, «после прошлогодних блестящих выступлений переведенной из Москвы в Петроград. Пока она числилась в Москве, ей давали выступать, но едва она перекочевала в Петроград, как произошла никому не понятная метаморфоза, и за весь сезон балерина выступала всего 5—6 раз».[2] Так продолжалось и дальше. К ее репертуару прибавился «Конек-горбунок», в котором она преимущественно и появлялась на сцене. Д. И. Лешков, обозревая сезон 1919/20 года, отметил, например, что «Конек-горбунок» был представлен «четыре раза подряд с одной и той же исполнительницей главной роли К. П. Маклецовой».[3] К концу сезона Маклецова уехала на заграничные гастроли. Ф. В. Лопухов, работавший тогда над «Жар-птицей» Стравинского, сожалел об этом отъезде. «Роль Жар-птицы,— вспоминает он,— я хотел сначала поручить К. Маклецовой, а когда она уехала за границу, передал Е. Люком, хотя по своему амплуа она не очень для этого подходила».[4]

Возвратилась Маклецова в 1923 году. К ее репертуару прибавились «Лебединое озеро» и «Эсмеральда». Волынский описал Маклецову в первом из этих балетов. Он с трудом принял ее Одетту и пришел в восторг от ее Одиллии. Особенно оценил он фуэте, которые Маклецова делала по диагонали, а потом повто-

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 119.

[2] Р[ог]ов. Что происходит в балете? «Петроградский листок», 1917, № 49, 20 февраля, стр. 4.

[3] Д. Л[ешков]. Балет. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. II, 1920, стр. 377.

[4] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете. М., «Искусство», 1966, стр. 240.

ряла на бис, не двигаясь с места, «в неимоверно быстром темпе». И снова Волынский заявлял: «У К. Маклецовой замечательный пируэт, воспитанный гельцеровской культурой кругового танца, характерного для Москвы. Он весь насыщен эмоциями и стихийностью водоворота».[1]

Вскоре Маклецова окончательно покинула Россию. В телеграммах «Жизни искусства» 23 июня 1925 года промелькнуло сообщение: «Русская балерина Ксения Маклецова с труппой из 40 учениц-японок уже более полугода с успехом подвизается в Японии. Прошли гастроли в городах Осака, Кобе, Токио и Киото. Поставлены балеты «Жар-птица», «Сильфида», «Дон-Кихот». Из Японии труппа выезжала на азиатский континент, но там ее преследовали неудачи. В Сингапуре искусство балета сочли греховным и выдворили гастролеров прочь, а «вместе с труппой была выслана из Сингапура и балерина Маклецова».[2] Не задержалась Маклецова в американской труппе Мордкина, где пробыла 1926—1927 годы, и уехала в Рио-де-Жанейро. С тех пор след танцовщицы затерялся.

---

[1] А. Волынский. К. П. Маклецова. «Жизнь искусства», 1923, № 21, 29 мая, стр. 2—3.

[2] Арест русского балета. «Жизнь искусства», 1926, № 30, 27 июля, стр. 20.

ТАНЦОВЩИКИ ГОРСКОГО

Горский и его актеры

В своем отношении к актеру Горский отличался и от Петипа, и от Фокина. Высшим достоинством исполнителя Петипа считал виртуозную инструментальность танца. Он умел открыть в танцовщике то, что отвечало замыслу партии, и согласовать с этим замыслом индивидуальные исполнительские качества. Фокин не признавал актера-импровизатора. Актер Фокина до конца подчинял свою выразительность пластическому рисунку партии. Горский же часто пренебрегал строгостью рисунка. В его хореографических полотнах господствовали размашистые, порой небрежные цветовые мазки. В «Дочери Гудулы» и «Саламбо», недаром названных мимодрамами, искусство балетмейстера подчинялось искусству режиссера, лишь примерно намечающего пластику актеров в мизансценах. Это вызывало справедливые упреки в неряшливости народных сцен и «толчее» кордебалета. Такого никогда не допускал Фокин: у него каждый актер, например в сцене ярмарки из «Петрушки», имел четкую линию партии в сложной хореографической оркестровке целого.

Балет и раньше знавал гипертрофию драматического начала: она неизбежно получалась, когда постановщик посягал на права драматического режиссера. Впрочем, обратное случалось и в драме, если режиссер выдвигал пластику во главу всех компонентов действия. В России примером такого рода явился ряд талантливых работ В. Э. Мейерхольда: не случайно рецензия Бенуа на его постановку «Дон Жуана» называлась «Балет в Александринке».

Посягательства на права смежных искусств нередко приносят и пользу. Они расширяют границы своего искусства, благо исконная природа в конечном счете преодолевает излишек чужеродного элемента. Поиски новой выразительности в балете, как и в драме, обогащают актерское творчество, открывая перед танцовщиком бóльшую свободу самовыражения, тренируя и дисциплинируя актера драмы.

В балетах Горского выросли танцовщики, искавшие правды пластического образа. С. В. Федорова, А. М. Балашова, В. А. Каралли, Е. Л. Девильер, М. Р. Рейзен, В. В. Кригер, Е. М. Адамович, М. М. Мордкин, Ф. М. Козлов, А. Е. Волинин, Л. Л. Новиков, Л. А. Жуков, В. В. Свобода, А. М. Мессерер, М. М. Габович — выдающиеся танцовщики-актеры, чьи достижения так или иначе связаны с практикой Горского. Разумеется, нельзя умолчать и о воздействии на Горского московской труппы: она-то всегда тяготела к драматически содержательной балетной образности.

Многие современники и ученики рекомендуют Горского как чуткого художника, который считался с индивидуальностью

актера, шел актеру навстречу и всколыхнул застоявшиеся традиции труппы.

Танцовщица О. В. Некрасова, служившая в Большом театре с 1886 года, вспоминала, что у Горского «каждая репетиция была не только праздником, но и университетской лекцией: с жадностью ловили мы каждое слово Александра Алексеевича, потому что оно было для нас откровением. Что бы ни ставил Горский, если мы даже не были заняты в этом спектакле, все равно мы шли на репетицию, так как хотели учиться, он разбудил в нас интерес к знанию... Он перевернул все старые традиции и был ярко выраженным реформатором. Все, что я видела до Горского, а я видела много балетмейстеров — последними были Богданов и Хлюстин,— все было шаблонно и убого по сравнению с Горским».[1]

О внимании Горского к каждому члену труппы свидетельствовала танцовщица В. Н. Светинская. Она интересно рассказала и о новшествах Горского в школе: «Балетные классические танцы он преподавал сразу с середины,— не учил со станком. Весь первый год ученики до станка не дотрагивались, но делали также обычные позиции». На второй год у станка «делались только простые движения — батманы, плие, рон-де-жамб. Адажио и прыжков не делали первый год, но стояли на полупальцах». Светинская упоминала, что подобные новшества сердили поборника академизма В. Д. Тихомирова.[2]

Горский развивал в учениках не столько технику, сколько пластику. «Федорова и Каралли без всякой были техники, и я, теперь делая технические вариации, нахожу, что это новое убивает во мне творчество и то, что я получила от Горского»,— утверждала Е. М. Адамович.[3]

«Горский преподавал как балетмейстер,— рассказывал М. М. Габович.— Прежде всего требовал пластической выразительности. Придумывал для учеников комбинации с движениями на полу, лежа». Классные адажио Горского были «маленькими поэмами», прежде всего он «вырабатывал художественную манеру», продолжал Габович, но справедливо замечал, однако, что Горский временами «напрасно пренебрегал техникой».[4]

В пылу споров с защитниками классического танца Горский покушался на самые его основы. Тогда он забывал, что исполнитель, владеющий техникой академического танца, легче осваивает требования любой другой танцевальной системы. Он забывал и

---

[1] ГЦТМ, ед. хр 123938/72, к л 5 об — 6.
[2] ГЦТМ, ед хр 123938/55, л 1 и об
[3] ГЦТМ, ед хр. 123938/57, л 2.
[4] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

о том, что техническая оснащенность вовсе не «убивает» творческих возможностей танцовщика, а открывает перед ним необозримый простор. Серьезным недостатком многих учеников Горского как раз и была нехватка техники. Тем из них, кто соглашался с Адамович, приходилось осваивать эту технику уже в разгар работы на сцене, когда все дается куда труднее, чем в школе.

Несомненно полезны балетному актеру были заботы Горского о художественной правде хореографического образа. Как вспоминала Адамович, у танцовщиков Горского «руки, корпус, глаза должны были говорить»; однажды, посмотрев разученную ею партию, Горский заметил: «Я все-таки не знаю, кто танцевал, я не видел ваших глаз».[1] Некрасова рассказывала о его реформе балетного грима: «Прежде гримировались трафаретно. Надо было обязательно быть красавицей на сцене, чтобы губки, щечки, глазки — все было расписано, как у куклы. Горский «губки» вывел вон».[2] Он требовал, чтобы у зеркала в уборной каждого актера лежал рисунок, по которому и гримировались. А Голейзовский, исполняя в «Саламбо» партию Камона — одного из богов в храме Танит, вылепил по совету Горского статуэтку персонажа.

Кроме того, постановочная практика Горского стирала грани между характерным и классическим танцем. Характерность, дорогая сердцу хореографа, нередко становилась своего рода аттестатом, выводившим исполнителя в классическое амплуа. Такой аттестат оправдывал себя не всегда. Лопухов считает, что рядом с Гельцер «незаслуженно ставили» Каралли и более ценимую им Балашову. «Приятное личико, удлиненные линии тела, «восточная» пластика обнадеживали» при взгляде на Каралли, а ее исполнительские возможности «разочаровывали». По словам Лопухова, «небольшая техника, небольшой лиризм, намеки на романтику облика и женское обаяние составляли скромные достоинства Балашовой»[3] — и все-таки были предпочтительнее. Лопухов прав. Но опыты Горского давали и весьма положительные результаты. Лучший тому пример — деятельность Софьи Федоровой, кстати, чрезвычайно высоко ценимой и Лопуховым.

С. В. Федорова

Капризно и странно складывались многие актерские судьбы эпохи, среди них и судьба танцовщицы Софьи Федоровой. Путь большинства зависел от внешних обстоятельств. Качества характера и таланта Федоровой определил драматизм ее жизни. Ее искусство, подобно искусству Павловой и Нижинского, вобрало в себя тра-

---

[1] ГЦТМ, ед. хр. 123938/57, л 1 об

[2] ГЦТМ, ед хр. 123938/72, л 7 об.

[3] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 148—149.

гические противоречия времени. Таинственная и притягательная власть ее личности ошеломляла современников. Судя по портретам, вне сцены она напоминала героинь Достоевского — и не таких, как Неточка Незванова, а таких, как Грушенька и Настасья Филипповна. Слово «инферналочка» приходит на ум, когда вглядываешься в смугло-бледное лицо, ловишь ушедший в себя сумрачный взгляд... Темные, небрежно причесанные волосы. Не по-балетному неловкая фигура. А за диковатым взглядом и «зажатой» позой угадывается напряженная нервная сила. На сцене незаурядность натуры даже заурядное окрашивала по-новому. В иных же ролях мрачный огонь индивидуальности, вспыхивая ли, тлея, обжигал навсегда.

Танец Павловой говорил о преходящести прекрасного. Но он был и вечной борьбой за него. Недаром так светел оставался трагизм «Умирающего лебедя». Танец Нижинского воплощал прекрасное как нечто жестокое, обманчивое, но и в призрачности несущее свое превосходство. Танец Федоровой подтверждал бесцельность и гибельность порывов. В ее искусстве страсть уступала усталости, надежда растворялась в горечи неизбежного, прекрасное представало растоптанным. Человек мог лишь тщетно мечтать о соединении с ним. Однажды танцовщица, опять-таки неловко и страстно, изложила свою тему в литературном наброске. Облака виделись ее героине «сказочными кораблями», плывущими в страну, «где нет тоски, обмана и слез». И ей не хотелось в летний полдень думать ни о себе, «ни о страданиях и слезах, льющихся по земле великой рекой жизни. А хотелось стоять вот так, опустить руки и слушать, как мир входит в утомленную душу».[1] Поворот темы, самое содержание искусства Федоровой парадоксально выразились во внешних, загадочных, казалось бы, обстоятельствах: Федорова, исполнительница партий Белой кошечки в «Спящей красавице», Лизы в «Тщетной предосторожности», Жизели, боялась классического танца...

Софья Васильевна Федорова родилась 16 сентября 1879 года. Из метрики танцовщицы следует, что ее отец был «московский цеховой, медного цеха».[2] Медники, кузнецы тогда бывали из оседлых цыган. А Федорову потом частенько сравнивали с цыганкой. Она окончила московскую театральную школу и с 1 сентября 1899 года была принята в балет Большого театра, где именовалась Федоровой 2-й; Федоровой 1-й числилась по спискам москов-

---

[1] Софья Федорова 2-я. В летний день (Этюд). «Рампа и жизнь», 1913, № 15, 14 апреля, стр. 6.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, л. 1.

ской труппы ничем не примечательная кордебалетная танцовщица, пришедшая годом ранее.

В 1900 году Софью Федорову перевели в разряд вторых танцовщиц, а 7 декабря того же года в контору московских императорских театров поступил рапорт:

«Имею честь довести до сведения конторы, что вчера, 6 декабря, в балете «Дон Кихот», в роли танцовщицы Мерседес, внезапно заболевшую г-жу Гельцер заменила г-жа Федорова 2-я настолько успешно, что танец Мерседес был повторен по требованию публики.

За режиссера балета *А. Горский*».[1]

Уже в первой своей большой самостоятельной постановке Горский был обязан Федоровой настолько же, насколько та была обязана ему. Их творческие пути скрестились сразу. Федорова открыла ряд преданных сподвижниц и единомышленниц беспокойного московского балетмейстера-искателя.

Танцовщица Горского

Ее Мерседес и ее уличная танцовщица внесли терпкий диссонанс в жизнерадостный поток событий «Дон Кихота». Веселью толпы обе героини противопоставили гордое одиночество и самосжигающую страсть. Эпизодические партии, вклиниваясь в ликующее зрелище, производили впечатление грозы при погожем небе. Движение толпы на площади останавливалось, когда вбегала уличная танцовщица. Балетмейстер придумал ей эффектный выход, а художник усилил его, бросив черным пятном костюм танцовщицы на пестром фоне других одежд. Но Федорова сместила живописность замысла в иной план. В центре двух полукружий: большого — толпы и малого — аккомпанирующих ее танцу тореадоров она стояла, опустив голову, исподлобья уставив невидящий взгляд вперед. Сверкнув в воздухе, в землю вонзались кинжалы, и она скользила между ними, чертя колдовской узор. Отчаянный прыжок выносил ее за частокол рукояток. Но какая-то сила влекла назад, склоняла гибкое тело, распластывала его и вновь, толчком, бросала в сторону. Танец-забава превращался в танец-ритуал, зажигал костром алые плащи тореадоров, полыхавшие вкруг черной плясуньи. Наконец, обессилев, она падала в объятья Эспады, и этот разряд ожесточенья вызывал мертвую паузу...

Толчея переполненной таверны стихала, когда внезапно появлялась Мерседес. Выход, тождественный выходу уличной танцовщицы, и танец, также рассчитанный на самодовлеющий эффект,

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, л. 7.

здесь были на свой лад интимнее. Экстатическая пляска потрясала на площади, но не прозвучала бы среди столов, скамеек и бутылей вина. Мерседес дарила толпе свой танец, сохраняя то кольцо одиночества, что ограждало и уличную танцовщицу. Первый, медленный ход вдоль рампы строился из движений, мерно закручивающих тело, и был похож на песенку, напеваемую про себя. Но он и скапливал энергию: треск кастаньет, трепет вееров торопили, подстегивали погруженную в себя плясунью, пока чьи-то руки, подхватив, не подбрасывали ее на стол. Тогда она взрывалась лавой кипучих движений, надменно швыряла их в толпу. И заставляла броситься всех врассыпную, спрыгнув со стола и огненным волчком завертевшись у рампы. Танец обрывался с музыкой, и снова взгляд исподлобья проводил черту отчуждения.

Биограф Федоровой считал главным ее свойством «своеобразный художественный пафос в лучшем смысле этого слова, благородное горение без малейшего оттенка пошлой чувственности».[1] В неопубликованной истории балета В. В. Макаров писал: «Она обладала огромным темпераментом и драматической силой; танец ее был искренним и стихийным. Органически отвергая условность, Федорова постоянно добивалась в своем исполнении жизненной правды. В каждую свою партию, даже в каждый свой танец, она вкладывала реалистическое содержание».[2] Такая танцовщица не могла не импонировать Горскому. Балетмейстер легко подчинялся чужой воле, еще того легче шел навстречу импровизаторским склонностям актеров. Федорова не стремилась ни подчинять, ни влиять, ни сочинять собственные танцевальные тексты. И все же ее индивидуальность оставила самый приметный след в святая святых творчества Горского.

В 1901 году он создал для нее «Танец Анитры» и сочинил заново роль жены хана в «Коньке-горбунке». Григоров описал, как от взмаха покрывала Анитры рождались туманные осенние тайны, возникало «безысходное, бесповоротное». Жена хана у Федоровой была, по словам Григорова, «изнеженной, коварной и мстительно-хищной».[3] Она ластилась к старому мужу, презирая, скучая, томясь. И не столько ревновала его к Царь-девице, сколько оберегала свой сан властительницы гарема. Полная противоположность тому, как выглядела жена хана в тогдашнем спектакле Мариинского театра. Недаром петербургский рецензент выговаривал

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я. Опыт. М, 1914, стр. 21.
[2] В. В. Макаров. История русского балета, стр. 86—87.
[3] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 42, 53.

О. Н. Леоновой: «Посмотрела бы она, как эта важная роль исполняется г-жой Федоровой 2-й в Москве».[1]

Потом уже Горский вставил для Федоровой цыганский танец в последний акт «Конька-горбунка». Она появлялась в очередь то в этом, то в украинском танце. Оба номера были частями дивертисмента, который венчал благополучно завершенное действие. И в обоих Федорова создала образы, наполненные, вопреки условному лубку предыдущего действия, тем реалистическим содержанием, о котором упоминал Макаров.

В украинском танце девица ждала опоздавшего на свидание парубка. Черноокая дикарка, по свидетельству Григорова, будто стыдилась своего праздничного наряда. Потом возникала тревога: вдруг не придет, должно быть не любит. «Грустью щемило сердце, тоской затуманилось лицо... Поникла вся». Но он приходил, и в пляске танцовщица передавала чувства, охватившие героиню: радость, гордость, застенчивость. То закрыв лицо шитым рукавом, то широко разметав руки, пристукивая каблуками, кружась, она шалила и пугалась своих порывов. А когда казак, распалясь, целовал ее, она, затуманясь, вырывалась, убегала прочь.

Украинский танец выделялся на фоне орнаментальных мазурок, «уральских» и русских плясок дивертисмента. Цыганский резко с этим фоном контрастировал. В отличие от украинской миниатюры, он не имел сюжета. Но его содержание было чуждо маскараду персонажей, пришедших поздравить Царь-девицу и Иванушку. Достаточно взглянуть на фотографию цыганки — Федоровой, чтобы убедиться в этом. Она похожа на Машу, поразившую Протасова в «Живом трупе», она напоминает Фаину или, быть может, ту цыганку, которой Блок обещал: «Одену рученьку твою и смуглое твое сердечко в серебряную чешую». Цыганка городских предместий, променявшая простор кочевий на ночные загулы, но сохранившая этот простор в крови. Настороженно и дико глядит она из-под насупленных бровей, горько сжаты губы, пряди волос выбились из-под небрежно повязанного платка, рукой она крепко прижала к груди бубен, словно заслонив неподвластную притязаниям душу. Наряд ее не балетен. Ни цветастой расклешенной юбки, ни широких рукавов. В прямых сборках темного платья — та естественная грация, что делает одежду настоящих цыганок как бы продолжением гибкого тела. Поэтический реализм облика обещает пляску, полную страсти, мятежного порыва, — трагическую пляску.

---

[1] Л. К[о з л я н и н о в]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11408, 14 декабря, стр. 6.

Цыганка появилась в 1914 году, когда Горский возобновил «Конька-горбунка». Для хореографа и исполнительницы этот образ, несомненно, перекликался с забытым и исчезнувшим образом Эсмеральды из балета «Дочь Гудулы». Тогда, в 1902 году, на премьере в роли Эсмеральды выступила балерина Гримальди. Вдохновительницей же роли явно была юная Софья Федорова. Ее способность отринуть, попросту забыть правила, внушенные школой классического танца, приметы ее индивидуальности, дикой, робкой и в то же время пламенной, стали основой и органическими свойствами образа. Тридцатилетний хореограф и двадцатитрехлетняя танцовщица объявили войну традициям воспитавшего их академизма, и наверняка все пробы рождающегося образа испытывались на второй исполнительнице — Федоровой.

17 ноября 1902 года, незадолго до премьеры «Дочери Гудулы», фон Брооль написал Теляковскому, прося отменить командировку Федоровой в Петербург. «Теперь начнутся усиленные репетиции «Эсмеральды»... из которых 20 и 23 д[олжны] б[ыть] генеральные. Необходимо участие Федоровой 2, которая не может не танцевать на 2-х пр[едставлениях] этих репетиций, т. к. на другой день на афишах стоит Гримальди».[1] Итальянская балерина имела право на премьеру по контракту, заключенному с 1 сентября 1901 года.[2] Вряд ли роль пришлась ей по душе. 26 апреля того же года, когда Гримальди была еще гастролершей, хроникер «Московских ведомостей» отметил: «Она очень однообразна и не оттеняет характеров своих ролей, являясь в них г-жой Гримальди, а не Жизелью, Лизою и Медорою». Тем не менее назавтра после премьеры «Дочери Гудулы» Гримальди хвалили как мимистку. «Много выразительности, страсти, силы, таланта»,— находил рецензент «Новостей дня». Об Эсмеральде — Федоровой 2-й отзывались сдержаннее. «Молодой артистке удались очень хорошо танцы. Задуман образ Эсмеральды отлично, мимика интересна», — писал рецензент «Московских ведомостей» 2 декабря. «В Эсмеральде многое было у нее очень удачно, лучше всего — бравурный танец перед соперницей, невестой Феба. Это было сильно и красиво, с большим молодым увлечением. Но вся роль — еще не вполне по ее молодым силам»,— писали «Новости дня» 2 декабря. В обоих анонимных отзывах проглядывало намерение одобрить, но не перехвалить начинающую актрису.

Созданный ею образ схвачен в статье Беляева, разгромившего спектакль Горского вообще и Эсмеральду — Федорову, в частно-

---

[1] ГЦТМ, ф 35, ед хр. 6576.
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 979, л. 3.

сти. Петербургский литератор увидел эту танцовщицу впервые. По его словам, сначала «ее чуть-чуть было и не заметили за общей суетней». Она смотрела «дичком исподлобья на толпу, которая была на сцене, и на ту, которая лорнировала ее из партера». Возмущаясь сценой бичевания Квазимодо, критик объяснял: «Акт застеночной эстетики окончился с появлением Эсмеральды. Она освободила Квазимодо, утолила его жажду и, робкая, застенчивая, опустила голову на приветствия толпы».

Образ Эсмеральды был по тем временам необычен. Критик признавался, что, возвращаясь в Петербург, он всю ночь после спектакля не мог уснуть, и спрашивал себя: «Что же случилось такое, что взволновало так меня, настроило тревожно нервы, лишило спокойствия и сна?» Сам он выдавал за причину грубый натурализм увиденного. Он писал о сцене, где цыганка являлась после пытки: «На громадной тележке везли Эсмеральду. Она сидела, свернувшись клубочком, в рубище, со связанными руками и растрепанными волосами. Лицо ее выражало тупой ужас. Щеки, лоб и руки были измазаны кровью вперемешку с грязью... Палач грубо сдернул Эсмеральду с повозки, размотал путы и всунул ей в руку огромную покаянную свечу... Маленькие ручки плохо повиновались. Свеча дрожала, нагибаясь все ниже и ниже, пока совсем не упала. Тогда упала и сама Эсмеральда». Квазимодо отбил Эсмеральду и побежал с ней в собор. «Бедная девочка беспомощно повисла у него на плечах... Растрепанная голова с помертвевшими глазами и вытянутой шеей, на которой налились жилы, болталась из стороны в сторону, одна рука тащилась по земле».

В конце статьи Беляев заявлял, что «тяжелое, кошмарное настроение» на спектакле «не могло рассеять даже прекрасное исполнение заглавной роли г-жою Федоровой 2-й... Это оказалась очень хорошая танцовщица и несомненно талантливая мимистка».[1] Непоследовательность вывода очевидна. Осудив сперва актрису «без всякого намека на творчество», критик ее потом превознес. Главное же, Федорова и не собиралась «рассеивать настроение», которое сама создавала. Ее Эсмеральда вобрала в себя эстетические принципы спектакля. И бессонницу впечатлительного петербургского автора вызвала, конечно, не «толчея» людей и лошадей на сцене, не наивная иллюстрация «ужасов средневековья», а именно девочка с измазанными кровью и грязью щеками, дичком смотревшая на толпу, порожденная толпой, но чужая ей.

---

[1] Юр. Беляев. Балет или каторга? «Новое время», 1902, № 9612, 6 декабря, стр. 4.

Статьи Беляева, как и его пьесы, почти забыты. Между тем писатель, влюбленный в «причуды старины», умевший сблизить каламбур и трогательность чувств, был несомненно талантлив. Эстетика «Дочери Гудулы» не просто претила — она пугала его. Но она потрясала и, помимо воли, притягивала. Тем, кто разделял вкусы Беляева, Эсмеральда, да и многие другие образы Софьи Федоровой должны были казаться безмолвными пророчествами современной Кассандры. Совсем иначе восприняли бы ее другие — скорее всего те, кто не ходил тогда в Большой театр. В какой-то, пусть относительной степени позволяют судить об этом воспоминания С. В. Гиацинтовой, в детстве видевшей «Дочь Гудулы» с Федоровой. «В миниатюрной балерине было что-то значительное, притягательно-прекрасное... — пишет Гиацинтова. — Неважно, что тогда я этого не понимала. Важно, что в актрисе покоряло «само-выражение» страстного, бурного и вместе с тем необыкновенно поэтичного существа... Эсмеральда мне снилась... Она была моей первой любовью».[1] То, что вызвало бессонницу утонченного эстета, пробудило эстетическое чувство будущей актрисы. Что из того, что она не распознала еще всей сложности явления? Достаточно, что она почувствовала и угадала его значительность.

А творчество Софьи Федоровой было сложным и говорило о сложном.

В Эсмеральде заключалось свое колдовство — не зря она, того не подозревая, была дочерью колдуньи. Только Федорова оправдывала название балета, находя там отправной момент для развития своей личной творческой темы.

«Цветы зла»

Таинственная притягательность Федоровой была отнюдь не в силе женских чар, а в исступленной одержимости вещуньи. Зло у нее чаще всего представало трагически ущербным и гибельным для самого себя. Различались светотени, грани зла, градации трагизма, в зависимости от исполняемой роли. «Цветы зла» — так можно было назвать иные образы Федоровой; они роднили ее искусство с сумрачной лирикой эпохи. Но ничто не сближало их с теми созданиями тогдашней балетной сцены, которые воплощали зло в образах рокового, дурманящего соблазна. Не случайно роль волшебницы Анитры, искушающей Нура, в московской постановке Горского, как и роль Армиды в парижских «сезонах», досталась не Федоровой, а Каралли, с ее холодной приманчивой красотой, лишенной внутреннего трагизма.

---

[1] С. Гиацинтова. Сцена жива женщиной. «Театральная жизнь», 1960, № 9, май, стр. 13.

В репертуаре Федоровой было много характерных партий. Как и Павлова, она вносила в них необычное, только ей присущее, обогащая мимолетность жанровых эпизодов содержанием собственной темы. Различия же в темах нагляднее всего обнаруживались как раз на одинаковом материале.

Обе танцовщицы исполняли панадерос в «Раймонде». Гордая испанка танцевала перед Раймондой по приказу Абдеррахмана. У Павловой гордость определяла свободу танца, который сверкал и лучился уже в победоносном вступлении, дразнящем веселым стуком каблучков, в легком и ломком рисунке рук. Стихия музыки увлекала, горячила танцовщицу, сообщая порыв движениям и обжигая светлым пламенем. У Федоровой, по словам Григорова, испанка «с какой-то гордой покорностью» протягивала Раймонде корзину цветов. И в музыке панадероса танцовщицу влекла вкрадчивая таинственность интонаций, не взлеты, а «угасания и томления», не солнце юга, а ночь в отблесках факелов и костров.

Обе танцовщицы исполняли лезгинку. Павлова — в «Демоне», Федорова — в «Руслане и Людмиле». Павлова словно летела над землей в скользящем ходе. Шарф, спускавшийся с головы на руки, становился то чадрой, закрывая лицо до мечтательно и лукаво блестевших глаз, то белым крылом, придавая еще бóльшую полетность пляске. Такая девушка-птица, воплощенный идеал грузинки, должно быть, виделась Лермонтову, писавшему героиню своего «Демона». Федорова, как свидетельствовал Григоров, вступала в хоровод мужчин «медленными, гибкими, словно ползущими движениями, полузакрывая лицо странно поставленными сочетаниями линий, полусогнутых, полувытянутых рук». Колдунья из свиты Черномора, она, «втянув в плечи голову», следила диким взором за преследующим ее танцовщиком, желала и не желала этого преследования, убегала и завлекала «дразнящими, молниеносными движениями». Минута сладкой истомы — и вдруг скачок: «Хитрая победность в близости разгоряченных движений, упоение звучной ритмичностью дикой пляски, неожиданно обрывающейся внезапно застывшим на мгновение испуганным движением».[1]

Обе танцовщицы исполняли и вакханалию из «Времен года» Глазунова как концертный номер. Сохранившиеся изображения опять говорят о разности подхода. Вакханка Павловой воспевала страсть, ликуя, опьяняясь и опьяняя ею. Страсть вакханки Федоровой была мрачна, как страсть менады, готовой к кровавой жертве. Ее экстатический порыв был полон священного ужаса, и для нее Дионис был грозным богом.

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 45—46.

В принятом эпохой условном делении обе танцовщицы несли в своем искусстве не аполлиническое, а дионисийское начало. Но, говоря словами эпохи, «лики Диониса» виделись им по-разному. Светлый, ликующий у Павловой, он был исступленно мрачен у Федоровой.

Наконец, обе танцовщицы исполняли партию Таор в «Клеопатре» Фокина. Но раньше они встретились в разных ролях на той же «египетской» почве в «Дочери фараона» Горского: Павлова играла Бинт-Анту, а Федорова — ее рабыню Хиту.

В Хите обозначилась тема примитивной дикости, на свой лад перекликавшаяся с этой темой в искусстве Нижинского. У того «бестиальность» раба Клеопатры или раба Шехеразады представала торжеством бессознательно прекрасного. Прекрасными и свободными детьми природы были Нарцисс и Фавн Нижинского: в обоих удивленно пробуждалось дремлющее сознание. У Федоровой тема дикого рабства возникала в трагическом обличье, ибо несла духовный протест, а с ним — предчувствие его безысходности.

По сценарию Горского, Хита была влюблена в негра, хранителя ключей от потайной двери дворца. Помогая побегу Бинт-Анты и англичанина, Хита гипнотизировала негра и выкрадывала у него ключ. «Хита намеренно подводит негра за то, что он не отвечает на ее любовь»,— говорилось в сценарии.[1] По мере подготовки к премьере отношения менялись — возможно, в силу индивидуальности Федоровой. Как свидетельствует биограф танцовщицы, в спектакле Хита ненавидела негра за то, что внушала ему страсть, омерзительную «для ее хоть и скованной, но гордой души».

Эмоциональная смута рабыни контрастно оттеняла эмоциональный бунт царевны, когда этой царевной была Павлова. Пластический образ Бинт-Анты был весь из устремленных ввысь, летящих линий. Классический танец Павловой передавал всплеск чувств, гордое достоинство свободы. Пластический образ Хиты был прикован к земле: голова опущена, плечи ссутулены, повисшие руки прижаты к телу, ноги, опутанные ремнями сандалий, ступали прямо и плоско. Для Хиты свобода была недостижима, но память о ней оживала в танце рабыни, тешащей господ. Тогда угадывалась своя, тоскливая гордость, гордость души, «скованной грубым насилием». Хита и здесь не отрывалась от земли. Но она попирала ее, запрокинув голову, исступленно мечтая о свободе. Эти мечты были единственной ценностью в горькой яви. Они воплоща-

[1] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-16.

лись для Хиты в Бинт-Анте. Ради нее «в страшных предчувствиях» Хита решалась добыть ключ и, «подавив судорожное отвращение», тихими гибкими шагами подкрадывалась к негру, «дурманила мимолетной лаской, завораживала и гипнотизировала прикосновением».

Царевна спасала рабыню от казни. «Хита бессильно укрылась в сумрачной тени храмовой колонны. Прохладная ночь приводит ее в себя, она тянется к лунному свету, пробирающемуся в дверь, поднимает к нему лицо, и не то тоска, не то жалоба, не то успокоение после «страшного» в бесконечно усталой и надломленной позе. Она прощена, и опять прежняя горькая, рабская доля».[1]

Тема зла поворачивалась в творчестве Софьи Федоровой разными гранями. Хита была жертвой зла, его объектом. В других спектаклях героиня Федоровой сама представала носительницей зла. При всех различиях, тема оставалась многоплановой и как раз меньше всего воздействовала там, где была задана впрямую. Так случилось с ролью старухи в «Золотой рыбке», когда на протяжении нескольких актов Федорова пыталась «оправдать» житейские мотивировки характера внутри чисто зрелищной феерии. В искусстве танцовщицы, между тем, жило то сложное, что следовало бы назвать «шаляпинским», по высокому мерилу эпохи. Федорова могла быть и Кармен, и Марфой русского балета.

8 февраля 1907 года в Московском Художественном театре прошла премьера «Драмы жизни» Гамсуна. Роль Терезиты играла Книппер. У Станиславского роль была задумана так: «Терезита, в которой запел Красный Петух, т. е. заговорила кровь, живет только женской страстью и все время горит любовью». И дальше: «Ветер и буря, выраженные в музыкальных звуках, свирепствуют вокруг нее. Тем временем хромой почтальон, урод, наподобие Квазимодо, сладострастно ждет жертву, намеченную им для своей похоти, прекрасную Терезиту». Подводя итог анализу, Станиславский писал: «Каждое из действующих лиц шествует по намеченному пути своей страсти к поставленной ему судьбою земной, человеческой или высшей, сверхчеловеческой цели и гибнет, не достигнув ее».[2] Образ Терезиты возникал в сознании Станиславского объятый музыкой ветра и бури, перекликаясь — в намеке на Квазимодо — с образом Эсмеральды, «шествующей по пути своей страсти» к предназначенной гибели. В его режиссерском экземпляре встречаются наброски, словно бы сделанные с Федоровой

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 54—58.

[2] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 307.

Ее напоминает облик Терезиты: разбросанные по плечам волосы, платье, обливающее угловато гибкую фигуру цельным полотнищем. Ее напоминает пластика поз: экспрессивных, порой экстатически напряженных. На одном рисунке Терезита, запрокинув голову, изогнувшись назад, держит в воздетых руках шарф. На другом — соединив руки с остро вскинутыми локтями, «уткнулась в них головой». На третьем — стоя на коленях и подавшись вперед, тянет вверх руку, согнув кисть, будто на египетском барельефе.[1]

В этих зарисовках так же мало от драматической актрисы, как мало от актрисы балетной на фотографиях Федоровой. Известно, что Станиславский ценил искусство Изадоры Дункан. Москвичка Федорова переинтонировала открытия американской босоножки — перевела их из плана общо идеализированной архаики в план конкретной трагедийности. Она олицетворила представления современников о героине трагедии, о личности, приуготованной судьбой к «сверхчеловеческой» доле. В обширном литературном наследии Станиславского имя Федоровой упоминается лишь бегло. 27 апреля 1907 года, в письме из Петербурга, он шутя советовал сыну открыть кафешантан и ставить там исторические пьесы в стихах. Себя он прочил на роли старых царей, а Федорову — в первые актрисы.[2] Всерьез и открыто соответствия не были высказаны. И если тема Терезиты смыкалась в режиссерском замысле со сценической темой танцовщицы Федоровой, то выходило это путем отдаленных ассоциаций. Любопытна, однако, хроникерская заметка как раз той поры: «По слухам, известную балерину императорских театров Федорову 2-ю пригласили в состав труппы Московского Художественного театра».[3]

Но Федорова была актрисой балетного театра и тему свою пронесла «по этому пути», возвещая ее в не всегда оправданном преодолении старого. Танцовщица побеждала, выступая против приевшихся шаблонов. Но она несла потери, порой заранее их предчувствуя, когда пыталась, в согласии с Горским, разрушить эстетический канон балетного наследия. Победы относились к новой трактовке характерных партий академического репертуара. Потери — к попыткам драматически «оправдать» классический танец. Среди побед значились партии в «Дон Кихоте», «Коньке-горбунке», «Баядерке», пересозданные Горским. Индусский танец Федоровой расцветал ядовитым и диким растением в теплице ди-

[1] Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898—1938 М., изд МХАТ, 1938, стр. 210—213.

[2] См.: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 366—367.

[3] Московские вести. «Театр и искусство», 1906, № 46, 12 ноября, стр. 702.

вертисмента «Баядерки». «Первобытная ритмичность первобытного человека с его туманной душой»[1] рождалась из хаоса бега, прыжков, извивов тела. Тут возникали своего рода «подсказки» танцовщицы, подхваченные балетмейстером в «Саламбо». Среди потерь показательна Жизель, которая одновременно манила и отпугивала Федорову на всем протяжении пути. Но корни конфликта с классическим танцем уходят глубоко и обнаруживаются по-разному.

Актриса вполне ладила с этим танцем, когда он смыкался с характерностью в партиях деми-классического репертуара. Петипа, сравнивший Белую кошечку Гельцер с пантерой, вероятно, куда настойчивее повторил бы свой «комплимент», посмотри он кошечку Федоровой. В ласках ее таилась опасность. Поднимаясь на пальцы, танцовщица потягивалась, изгибалась, как дикий зверек, прикинувшийся ручным. А коварная грация ее pas de chats поясняла и оправдывала метафорическое название прыжков. В балет «Роберт и Бертрам» Горский вставил для Федоровой партию служанки Селестен. Там классический танец тоже являлся только краской, оттенявшей живость и лихость характера. Как и в партии Белой кошечки, он иллюстрировал проявление чувств, но не проникал к их глубине.

24 апреля 1905 года Федорова впервые исполнила роль Лизы в «Тщетной предосторожности». Горский транспонировал партию, рассчитав ее на «тесситуру» танца Федоровой. Он возвратил академизированному балету первоначально заданную характерность. Федорова играла Лизу деревенской простушкой, диковатой, упрямой, непосредственно переживающей радости и печали. Ее угловато-грациозный танец сохранял еще неуклюжесть подростка. Но в чем-то замысел был продиктован необходимостью. Хореографу пришлось считаться с возможностями исполнительницы. Это подметил обозреватель балетного сезона: «Дебютантка несомненно солистка талантливая, с пылким темпераментом и выдающеюся мимическою способностью... Она может отлично исполнять характерные пляски и танцы с огненными, быстрыми движениями, за которыми легко скрывается некоторая угловатость движений рук и корпуса. Как классическая солистка она довольно слаба, техника ее танцев мало развита, движения корпуса не выработаны».[2] Классический танец не принадлежал к числу добродетелей Федоровой, и это заставило перенести акцент с виртуозных моментов партии на характерные. Впоследствии Горский вернул роль Лизы

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 49.

[2] Театрал. Окончание балетного сезона. «Московские ведомости», 1905, № 113, 26 апреля, стр. 5.

к версии второй половины XIX века: это было сделано для Гельцер. Но влияние образов Лизы и Колена, созданных Федоровой и Мордкиным, прослеживалось в позднейшем балете Горского «Любовь быстра!», хотя там норвежской рыбачкой, партнершей рыбака — Мордкина, была как раз Гельцер.

28 августа 1906 года Кандауров рапортовал в контору: «Артистка балетной труппы г-жа Федорова 2-я, Софья, состоящая заместительницей балерины, на другой день по выходе репертуара, по которому она была назначена исполнять главную роль в балете «Волшебное зеркало» 3 сентября сего года, заявила мне, что она признает себя совершенно не в состоянии нести классический репертуар и отказывается считать себя классической танцовщицей». Кандауров объяснял, что Федорова уже исполняла «Волшебное зеркало» в сезоне 1905/06 года и, кроме того, подготовила роль Бинт-Анты в «Дочери фараона». «Она только изредка говорила о трудности выполнения для нее классических танцев, но это говорят и опытные балерины,— продолжал он.— Г. Балетмейстер, поручая ей главные роли в балетах, имел в виду не столько ее технику, сколько обдуманное, художественное выполнение роли, считая технику вполне достаточной для выполнения главных ролей».[1]

Отказ Федоровой ставил администрацию театра в трудное положение. Весь репертуар падал на плечи одной Гельцер. И в ноябре 1906 года Кандауров обратился в контору с просьбой перевести в разряд вторых танцовщиц корифейку Каралли и кордебалетную танцовщицу Балашову. Каралли приготовила с помощником балетмейстера Мордкиным центральную партию в «Лебедином озере», а Балашова — Царь-девицу в «Коньке-горбунке»; обе «вполне оправдали возложенные на них работы и с большим рвением занялись дальнейшим разучиванием: г-жа Каралли — балета «Дочь фараона» и г-жа Балашова—балета «Волшебное зеркало».[2]

Для Федоровой же кульминацией явился образ жрицы Молоха в «Саламбо», созданный на премьере 1910 года. Горский, отважно поручивший в 1902 году роль Эсмеральды совсем еще неоперившейся Федоровой, не рискнул дать ей партию Саламбо, когда талант танцовщицы достиг зенита. Между тем работа с Федоровой изменила бы всю концепцию роли и — шире — образ спектакля. Ее Саламбо могла бы, ужаснувшись святотатству, движением руки, взглядом загипнотизировать толпу наемников. Ее Саламбо способна была бы оправдать мистический экстаз своей жертвы

---

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед. хр. 3796, л. 26 и об.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 106702, лл. 7—8

стремлением «достигнуть бесконечного», хотя бы на «путях зла». И должна была погибнуть под бременем этого зла, раздавленная верой в него. Разумеется, такая Саламбо не годилась бы для вариации с голубем: вовсе не кротость лежала бы в основе ее надсадной, но истинной веры. И не могло быть речи о компромиссе. Девочка, интуитивно понявшая Эсмеральду, стала женщиной, которая сознательно избрала творческую судьбу и осталась трагически верна ей.

О том, какой могла быть Саламбо, легко догадаться по эпизоду жрицы — заклинательницы змей в «балетном Карфагене» Горского. Федорова начинала танец, стоя на коленях, по словам Мамонтова, сама похожая на змею.[1] Молох «вошел в нее, и эта одержимость страшным божеством лежит на всех движениях, зачарованных, не своих»,— писал Григоров. В «мистически жестоком» и «полном ужаса» экстазе жрица кружилась, изгибалась, вдруг вытягивалась струной, напряженно отведя руку со сжатым кулаком, снова гибко падала на колени, запрокидываясь так, что голова касалась пола. Григоров сравнил эту «великолепно долгую позу» с полным экспрессии воплем.[2]

Пластические заклятья Федоровой — жрицы Молоха в «Саламбо» отдаленно и странно напоминают о себе при встрече с пляской Избранницы в «Весне священной» Нижинского. Жрица Молоха славила этого бога и сливалась с ним. Избранница, по словам Б. Ф. Нижинской, «как бы ведет диалог с небесами, заклинает их унять свою злобу».[3] Жрица извивалась, одержимая снизошедшей на нее стихией зла. Избранница скованными, угловатыми движениями пыталась защитить землю от злобы небес. Тема примитивной души, трепещущей перед всемогущим злом, роднила образы, только в одном случае зло вызывало восторог, в другом — протест бессильного отчаяния. Соответственно и пластика обеих партий, при всей вызывающей непохожести на классический танец, при отдельных видимых совпадениях (экстатические позы, сжатые кулаки), была противоположна: «свободная», почти импровизационная пластика жрицы — и скованная, исключающая какую бы то ни было импровизацию, стремящаяся к совершенству примитива пластика Избранницы.

Творческие темы соприкасались. Перекликались и жизненные судьбы Федоровой и Нижинского, вплоть до одинаково трагичного исхода.

---

[1] Серг. Мамонтов «Саламбо». «Русское слово», 1910, № 8, 12 января, стр. 5

[2] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 50.

[3] Из письма Б. Ф. Нижинской от 11 декабря 1967 г. к автору книги.

На сцене оба встречались в антрепризе Дягилева, иногда в одних и тех же спектаклях, но никогда — как партнеры.

У Дягилева

Федорова участвовала в первом же парижском сезоне. Она была занята в «Половецких плясках» и в вакханалии «Клеопатры». Григорьев, встретивший ее тогда впервые, потом вспоминал, что «московская знаменитость» показалась ему «совсем маленькой, скромно одетой и довольно неряшливой» рядом с красавицей Каралли и обаятельным Мордкиным.[1] Подобно Григорьеву, Ливен описывал Федорову вне сцены как «худенькое, немощное существо, пожалуй, с каплей цыганской крови в жилах». Соглашался он с Григорьевым и в другом. «Софья Федорова танцевала половецкую девушку с потрясающим огнем»,— пишет Григорьев.[2] Ливен вспоминал, что Федорова в вакханалии напоминала «неистовую менаду, и от ее дикого вдохновения в труппу словно вселялся бес».[3]

В следующем сезоне у Дягилева к партиям Федоровой прибавилась альмея в «Шехеразаде». Двух других альмей изображали Е. Д. Полякова и В. А. Фокина. Дягилев неизменно приглашал Федорову, и она любила работать в его труппе, хотя, верная идеалам Горского, не преминула как-то заметить в интервью, что такого ансамбля, «какой, например, дал наш Художественный театр, там не было, но все же многое сделано очень интересно».[4] Так или иначе, 21 ноября 1912 года «Московские ведомости» сообщили: «Артистка балетной труппы Большого театра г-жа Федорова 2-я получила от дирекции трехмесячный отпуск для заграничных гастролей (в труппе г. Дягилева) и 18 ноября выступила в *Дон Кихоте*, в последний раз перед своим отъездом за границу». 27 февраля 1913 года, в вечер премьеры «Синего бога» Фокина с Карсавиной и Нижинским, шла и «Клеопатра», где роль Таор исполняла Федорова. Ее Таор — «тонкой смуглой женщине с огромными выразительными глазами и внешностью цыганки» — отдал первое место зритель этого спектакля Сирил Бомонт. Если сравнить его описание с описанием Таор — Павловой у Бенуа, если сопоставить фотографии танцовщиц, можно установить разницу трактовок.

Вот Таор — Павлова опустилась на колено, закинув голову и доверчиво протянув руки к Амуну — Фокину. Вот она перегнулась назад, касаясь пальцами ног пола, а пальцами рук — Амуна, так

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 28.
[2] Ibid, p. 31.
[3] Peter Lieven. The Birth of Ballets-Russes. London, 1956, p. 83.
[4] Покой. С. В. Федорова 2-я об успехах русского балета за границей (Из беседы). «Утро России», 1910, № 197, 14 июля, стр. 5.

что линия тела похожа на тетиву натянутого лука. Собираясь в комочек или запрокидываясь в позах, казалось бы, тяготеющих к земле, танцовщица сохраняет инерцию пружины, стремящейся распрямиться, взвиться вверх. А вот Таор — Федорова. В противоположность профильным изогнутым позам Павловой, ее поза фронтальна и вытянута в прямую вертикаль. Только поднятые на уровень плеч руки согнулись в локтях и ладонями придавили темя. Поза кариатиды, несущей вечную ношу. Взгляд исподлобья полон роковой безысходности.

Бенуа писал, что горе Таор — Павловой «прельщало и мучало». Он «верил» и «сочувствовал» ей вместе со зрителями, «бесконечно любуясь этим милым, сладким образом юной девушки, которая все прощает любимому человеку».[1] Павлова была велика и здесь. Но она предпочитала «прельщать и мучать» в менее логично выстроенной роли Бинт-Анты, ибо там не ущербно, а в полную силу света проносилась ее тема погони за счастьем.

Ничего «прельстительного» и тем более «милого» не могло быть в Таор — Федоровой. И не было, судя по описанию Бомонта. Ведь не случайно Федорова, попробовав себя на репетициях в роли царевны Бинт-Анты, предпочла партию наперсницы Хиты, близкую по теме неверия в свет. Таор — Федорова потрясала «выражением ужаса и напряженной тревоги, мелькавшим на ее лице», когда Амун встречался взглядом с Клеопатрой. Кисти рук «то смыкались, то размыкались, непрестанно и нервно». Жест говорил, что «Амун потерян для нее». И горе Таор — Федоровой над трупом Амуна «мучало» совсем иначе, чем горе Таор — Павловой. На опустевшей сцене, «почти незаметная,— так плотно сливалась она с тенью гигантских статуй», Таор — Федорова «ступала медленно и затрудненно, как если бы ноги отказывались ей служить. Лицо застыло. Одна рука была прижата к боку, другая — к груди». Откинув покрывало с лица Амуна, она, «медленно склонясь, целовала его в лоб, срывала тесьму, стягивавшую ее волосы, и била себя в грудь, исступленная, отчаявшаяся».[2] Ритуальный жест плакальщицы оттенял почти натуралистическую правду переживаний. Бомонт, все возвращаясь к поразившей его актрисе, вспоминал: «Она словно бы заставляла вас слышать, как бьется ее сердце в страхе за нареченного, давала ощутить сухое рыдание, подступавшее к горлу, когда бралась за край покрова, брошенного на тело возлюбленного».[3]

---

[1] Александр Бенуа Художественные письма. «Речь», 1909, № 171, 25 июня, стр 2

[2] Cyril W Beaumont. Diaghilev Ballet in London, pp 62—63

[3] Ibid, p. 111.

Горшкова считала, что Федорова «определенно была характерная танцовщица. По своему дарованию — драматическая актриса... Все, что она не могла достичь техникой, доделывала игрой». Горский охотно закрывал глаза на погрешности техники своей «любимицы», как писала Горшкова.[1] Но Федорова относилась к себе строже. Да «классика» ее и не увлекала, за одним исключением.

Жизель земиая

Спустя два года после формального отказа от классического репертуара Федорова решилась «исполнить в настоящем сезоне роль Жизели», о чем Кандауров рапортовал 19 сентября 1908 года «на благоусмотрение конторы». Резолюция фон Бооля гласила: «Нельзя не одобрить».[2] Но прошло еще пять лет, прежде чем Федорова рискнула все-таки выйти в этой роли. 20 апреля 1913 года «Московские ведомости» оповестили, что 28 апреля Федорова танцует Жизель, и спектакль представит «двойной интерес: и как дебют в новой для нее роли, и как вообще первое в Москве появление артистки, до сих пор исполнявшей исключительно характерные роли, в роли классического репертуара». Пробы Федоровой в партиях классического плана прочно забылись. 30 апреля, после дебюта, хроникер той же газеты сообщил, что Федорова «в целом блестяще справилась со своей задачей» и имела успех у публики. На самом деле все обстояло сложнее.

Не зря Федорова так долго готовилась к этой роли и так оттягивала выход на сцену. «Жизель» оказалась печальным эпизодом в ее творческой деятельности. Больше того, рискованный опыт надломил хрупкую душевную организацию актрисы.

Драматическая концепция первого акта давала материал для нового поворота собственной темы: Жизель — объект зла, цветок, отравленный и погубленный злом. Концепция углубляла тему многопланово и разносторонне. Ход от доверчивого приятия жизни к неверию, к потере идеала и, в итоге, к безумию и смерти, казалось бы, продлевал тему Эсмеральды. К тому же, на первый взгляд, эти образы роднила создавшая их эпоха романтизма. Но различий обнаруживалось больше, чем сходства. «Жизель», вслед за «Сильфидой», открывала десятилетие балетного романтизма, «Эсмеральда» это десятилетие завершала. «Жизель» искала выхода от земных тревог в поэзии ирреального, «Эсмеральда» обличала земные тревоги. Героиня «Жизели», погибнув, превращалась в существо идеального мира. «Эсмеральда» варьировала драматизм первого акта «Жизели», но не знала ее второго акта.

---

1 М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 204—205.

2 ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, л. 32.

Между двумя актами «Жизели» у Федоровой возник неминуемый разрыв. К нему привела попытка реалистически «оправдать» образ в том же плане, в каком «оправдывали» образ Эсмеральды Горский и Федорова при постановке «Дочери Гудулы».

«Жизель» Горский трактовал, по словам Левинсона, как «бытовую драму определенной эпохи», а Федорова внесла туда «надрыв и пафос психологической трагедии».[1] Сказанное относилось, конечно, к первому акту. Но уже там условность романтического стиля смещалась в натурализм. Характер героини, при всем трагизме ситуаций, прочно связан с музыкой Адана. Музыка же, в любых поворотах сюжета, идиллически лирична. Бытовые подробности не могут не нарушить ее поэтический контекст, где любовь, страдания и смерть Жизели важны не просто сами по себе, но и как условие перевода действия в план духовности, очищенной от страстей материального мира. Потому и любовь, и страдания, и смерть возвышенны, обобщены, развиваясь в идеально рассчитанном музыкально-хореографическом действии. От гармонии «порхающего» выхода Жизели до дисгармонии ее предсмертного безумства все предопределено стихией музыки и танца.

Федорова, опять-таки в согласии с Горским, намеренно пренебрегла органикой образного мира героини. Хореограф и танцовщица, пытаясь опровергнуть канон романтизма, сломать его эстетику, посягнули на вершину романтического балета. Индивидуальность танцовщицы, ее увлеченность собственной темой подчинили себе публику. Но уже назавтра возникли сомнения, сказавшись в растерянном тоне рецензий.

«Новости сезона» опубликовали сразу две статьи. Анонимный автор объявил «Жизель» одним из интереснейших спектаклей сезона и был прав. Но, восхищаясь сценой сумасшествия, он указывал на то, как далека была Федорова «от Жизели, задуманной автором, и от музыки Адана». Считая, что танцовщица «только из-за этой сцены» и взялась за Жизель, он жалел, что исказился замысел второго акта: «Образ был слишком телесный. Страстны были танцы, но поэзии, той поэзии, которой, словно дымкой, подернут весь балет, не было».[2] Другой автор соглашался приветствовать любое явление, рождающее споры. Однако доводов в пользу Федоровой он не находил, зато поведал, как ее противники «ожесточенно доказывали, что на сцене был показан случай паралича мозга, показан в высшей степени талантливо и реально, но не было «Жизели».[3]

---

[1] Андрей Левинсон. «Жизель». «Речь», 1914, № 298, 4 ноября, стр. 5.

[2] «Жизель». «Новости сезона», 1913, № 2600, 30 апреля, стр. 3.

[3] Логе У рампы. «Новости сезона», 1913, № 2600, 30 апреля, стр. 5.

Рецензент «Раннего утра» был краток. «Мимодраму первого акта г-жа Федорова 2-я провела прекрасно»,— находил он; в сцене сумасшествия «каждый жест был разработан и художественно передан». Второго акта он не принял, ссылаясь на недостаточно «отчетливую» технику Федоровой.[1] Отверг второй акт и Мамонтов, высоко оценив первый. Там явилась «реальной, полной жизненной правды... юная, влюбленная первой девичьей любовью крестьянка». Одной из удач критик считал «игру в капустки», где «после ударов, полученных по рукам, Жизель сконфуженно склоняется на грудь своего милого друга». Он готов был принять и сцену сумасшествия: «Первое чувство, просыпающееся в душе зрителя при виде этого страдания и этого патологически переданного безумия, заставляет воскликнуть мысленно: — Зачем такие леденящие подробности?! Им нет места среди привычных балетных условностей... Но вдохновенное творчество делает свое дело. Настоящая бледность лица, блуждающие глаза, опустившиеся углы губ, жалкие попытки танцевать — все это так ужасно правдиво, что захватывает и вызывает нервную дрожь».[2]

Натуралистическая передача подробностей расходилась с внутренней логикой образа уже в первом акте. Во втором они разрушали образ. И хотя Федоровой с трудом давалась техническая основа партии, главное заключалось не в этом. Патология смерти делала невозможной метаморфозу души, освободившейся от земных страстей. Федорова изменила традиционный костюм вилисы (остальные исполнительницы второго акта были в тюниках), намеревалась изменить и грим, но ей это не разрешили. Между тем замысел был последователен. «Артистка говорила, что она хотела передать настоящую покойницу»,— вспоминала Горшкова.[3] Жизели, окутанной в подобие савана, следовало походить не на романтический призрак, а на вампира, пугать страстью и «телесностью» своих ласк. Такая трактовка перекликалась, к тому же, с горьким поветрием современности: тогда был в моде средневековый мистицизм, культ Сатаны и связанный с ним «суккубизм» и «инкубизм». В 1912 году в Москве вышел, например, перевод романа Гюисманса «Бездна»; в предисловии З. А. Венгеровой говорилось: «Сатанизм выступает в его описаниях с необычайной и тревожной силой... как какое-то безумное стремление к бесконечному, как решимость достигнуть его на путях зла, если другие пути закрыты».

---

[1] Ave [А. О. Волк]. Балет. «Раннее утро», 1913, № 99, 30 апреля, стр. 5.

[2] Серг. Мамонтов. В балете «Русское слово», 1913, № 99, 30 апреля, стр. 6

[3] М Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 205.

«Пути зла», по которым шла тема актрисы Федоровой, привели к трактовке Жизели, испугавшей и все же увлекшей современников. Парадоксальная трактовка опережала эклектические вымыслы Горского; в сущности, актриса вела хореографа за собой. Но сценический результат противоречил художественной природе «Жизели». Потому даже Григорову, апологету Федоровой, не удалось убедительно отстоять ни «гнетущую своей жестокой правдивостью» сцену сумасшествия и смерти, ни «туманно-астральные черты в бледном лице, с отблеском загробного света» вилисы, хотя он посвятил Жизели восторженные страницы.[1]

Самой Федоровой встреча с Жизелью стоила болезненных переживаний. Тема актрисы все явственнее бросала отблеск на ее жизнь. В ходе мучительных репетиций, должно быть, и вылился из-под ее пера минорный этюд «В летний день», упомянутый вначале: он был напечатан за две недели до спектакля. «Жизель прошла лучше, чем я ожидала»,— писала Федорова своей приятельнице Л. В. Эрарской.[2] Но «Жизель» шла и дальше, а Федорова в ней не появлялась. 8 октября 1913 года театральный врач констатировал у Федоровой бессонницу, головокружение, упадок сил. «Раздражительность, впечатлительность, скорая утомляемость, быстрая, резкая смена в настроении — от полной вялости и апатии с обильными слезами до повышенно бодрого, живого состояния духа»[3] были признаками надвигавшейся грозной болезни.

Закат

Осенью 1914 года Федорова мотивировала очередной отказ от спектакля: «Мои выступления в классических ролях крайне редки (за последние 4—5 лет 1 раз). Я, занимаясь специально для характерного репертуара, к исполнению роли Жизели 29 октября чувствую себя недостаточно подготовленной технически». На режиссерском рапорте по поводу этого отказа управляющий конторой С. Т. Обухов, сменивший Н. К. фон Бооля, сердито и косноязычно написал: «Когда-либо будет, наконец, готова г-жа Федорова 2-я, ввиду ее личного заявления о желании танцевать этот балет?»[4] Но Федорова все больше сомневалась, чем желала, и предпочитала совершенствовать свою тему в характерных партиях.

Новых ролей не прибавлялось. Мало-помалу сокращался прежний репертуар. Последний контракт с дирекцией казенных театров закончился к 1 сентября 1917 года. Одно время Федорова еще продолжала числиться в труппе, но выступала редко. Каждый

---

[1] С. Григоров. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я, стр. 58—65.
[2] ГЦТМ, ед. хр. 276804.
[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, л. 124.
[4] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, лл. 140, 141.

ее выход превращался в событие, вызывал отклики. К той поре как раз относятся размышления о балете Вячеслава Иванова,— в них Федорова заняла особое, духовно близкое автору место. Теоретик российского символизма, возглавлявший тогда историко-театральную секцию в Тео Наркомпроса, писал:

«У Федоровой два лика.

Один внешний, часто повторяющийся в ее выступлениях, почти тот, за кого ее многие привыкли считать.

Это Федорова скачущая, необычайно экспрессивная — в танцах египетских, индийских, цыганских, испанских.

Но нужно сказать прямо — это не настоящая Федорова 2-я. Это ее официальная дань современному балету. Дневная Федорова, скрывающая свою тайну. Есть другая Федорова.

Почти неподвижная, как бы дремлющая. Но там, в глубине, вспыхивают какие-то зарницы, молнии пробегают во мраке. Чуть заметные движения. Всем своим обликом она будит смутное, тайное воспоминание.

И вдруг, догадываясь, испуганный, я восклицаю:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимой!

И не в состоянии сопротивляться, отдаюсь ее обаянию.

Связанные стихии, скрытые за обычной жизнью, умеет развязывать эта заклинательница. Ее область — темная мистика души».[1]

Даже в заигранной роли Федоровой, малозаметной у других исполнительниц, Вячеслав Иванов находил опору для своих догадок: «Посмотрите ее ханшей в «Коньке-горбунке», и вы испытаете почти мистический ужас перед колеблющейся перед вами, как бы готовой раскрыться тайной Востока».

На общепринятом рецензентском наречии это же подтверждал тогда и Н. А. Марквардт: он писал, что Федорова — жена хана несет «знойную экзотику, уязвленное коварство».[2] Стародавние роли обретали оттенки горькие и зловещие.

Болезнь, меж тем, прогрессировала. С декабря 1918 года Федоровой было «приостановлено содержание» после долгой «неявки на работу». 16 января 1919 года она обратилась в художественно-репертуарный комитет балетной труппы с просьбой о пособии ввиду «невозможности из-за тяжелой болезни в настоящее время служить в театре». Тут же прилагалось свидетельство врача о том,

---

[1] П. Иванов [В. И. Иванов]. Заметки о балете. «Театральный курьер», 1918, № 38, 30 октября, стр. 3.

[2] Николай Марквардт. «Конек-горбунок». «Театральный курьер», 1918, № 15, 4 октября, стр. 5.

что Федорова страдает «остро-неврастеническими явлениями в тяжелой форме».[1] В том же 1919 году Федорова переехала в Петроград, где ее муж П. С. Оленин работал режиссером, а затем и управляющим оперной труппой Мариинского театра. 28 января 1922 года Оленин умер.[2]

Федорова уехала за границу и поселилась в Париже. Ее здоровье несколько поправилось. Она давала уроки, выступала в концертах. В 1925—1926 годах она работала в труппе Павловой. Так на исходе творчества вновь скрестились пути двух танцовщиц.

В 1928 году Федорова последний раз вышла на сцену в предпоследнем дягилевском сезоне. «Через девятнадцать лет она снова восхитила Париж в «Половецких плясках»,— писал Григорьев.[3] Затем болезнь опять взяла свое. Жизнь протекала между психиатрическими лечебницами, санаториями и квартиркой в Нейи под Парижем. «Жила она тихо, порой приходя окончательно в себя, порой находясь в своего рода полусознании»,— говорилось в ее некрологе.[4] Федорова скончалась 3 января 1963 года. Некролог появился шесть месяцев спустя, когда «русский Париж» узнал о кончине актрисы. Духовная смерть наступила много раньше физической, едва оборвалась жизнь на сцене. Та жизнь была настоящей,— как у Павловой, как у Нижинского,— пока могла обновляться и шириться, выражая время, личная тема творчества.

А. М. Балашова

3 сентября 1906 года назначенный по репертуару Большого театра балет «Волшебное зеркало» был заменен балетом «Роберт и Бертрам» и шестой картиной «Конька-горбунка». После спектакля «Московские ведомости» отметили: «В роли Царь-девицы довольно удачно дебютировала молодая артистка г-жа Балашова, два года тому назад окончившая театральное училище и до этого времени служившая в кордебалете». Так началась карьера будущей балерины. Ей было всего девятнадцать лет, и училище она окончила лишь год назад.

Александра Михайловна Балашова родилась 21 апреля 1887 года и была зачислена в труппу с 1 августа 1905 года.[5] Московская сцена только что утратила трех балерин: Рославлеву, Джури и Гримальди. При наличии одной Гельцер многие ведущие роли

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3796, лл. 150—152.

[2] П. С. Оленин (Некролог). «Вестник театра и искусства», 1922, № 9, 31 января — 2 февраля, стр. 4.

[3] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 251.

[4] Андрей Шайкевич. Судьба артистки. «Русские новости», 1963, № 943, 28 июня, стр. 2—3.

[5] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 251, л. 4.

балетов унаследовали юные танцовщицы Балашова и пришедшая годом позже нее Каралли. Обе к этому были совсем не готовы. И если по петербургским стандартам Гельцер могла состязаться с любой балериной Мариинского театра, то Балашова и Каралли вряд ли сошли бы там за солисток. Но такие стандарты (кстати сказать, подвергавшиеся пересмотру и в Петербурге) в Москве не котировались вовсе. В Мариинском театре чистоту академических традиций охраняли балетмейстер Легат, многие репетиторы и учителя, созвездие исполнителей. Даже Фокин, ниспровергая эти традиции в своих постановках, требовал от танцовщиков профессионализма. В Большом театре ревнителями академизма, с которыми нельзя было не считаться, являлись только Гельцер и Тихомиров. Но, оберегая собственное мастерство, они в те годы нередко уступали Горскому, соглашаясь на технически облегченные версии старых балетов. Балеты же перекраивались и эмансипировались от танца во имя драматического «оправдания» действия, а заодно — и ради исполнительниц, не добиравших по части профессионализма.

Горшкова, переведенная в 1910 году из Петербурга, позднее вспоминала свои первые впечатления о московском балете: «Я попала на репетицию балета «Золотая рыбка». Репетировала А. М. Балашова. Я отправилась в партер. Мне очень любопытно было повидать на сцене Балашову. Очень много о ней слышала. Я увидела стройную, очень хорошенькую брюнетку, очень оживленную, с подъемистыми мягкими ногами и очень быстрым pas de bourrée». Возвращаясь к Балашовой еще раз, Горшкова повторяла свою характеристику и добавляла, что «техника у нее была средняя».[1] Но, как сказано, техника тогда, в пору наибольшего процветания Горского, слыла делом второстепенным. Ею владела в совершенстве, строго говоря, одна Гельцер, а другие технически сильные танцовщицы, с трудом добиваясь партий балерины, на само звание рассчитывать не могли. Балашова же, с ее «средней» техникой, такие партии получала запросто, а 6 мая 1915 года, на десятом году службы, вышла и в разряд балерин.

Много значили ее хорошие внешние данные. Задатки артистизма ей помогала развивать практика, правда, в том специфическом — броском и несколько неряшливом — качестве, какое поощряли в Москве и мало ценили в Петербурге. Теляковский, например, посетив 15 марта 1909 года московскую «Спящую красавицу», писал в дневнике: «Балашова ни с какой стороны не подходит к балерине, и не знаю, зачем ей дают танцевать балеты». Он нахо-

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 147—148, 205

дил ее «не грациозной». Если вспомнить слова Чехова: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация»,— оценка Теляковского станет понятна. Не грациозной Балашова казалась в борьбе со сложной техникой партии Авроры, хотя по типу танца эта партия как раз предназначена для исполнительницы партерного плана. Но Балашова, «пробалтывая» кантилену пассажей, разбавляя ее лишними движениями, смазывая филигранную «колоратуру» деталей, ломала музыкально-хореографический строй образа, а с ним и его «грацию».

«Г-жа Балашова — настоящее дитя московской Терпсихоры, с ее замашками даже в классике, с ее желанием сорвать аплодисменты каким-нибудь трюком»,— заявил Кудрин, посмотрев Балашову на петербургской сцене в «Тщетной предосторожности».[1] Солянников, вспоминая потом эти гастроли Балашовой, писал о «недоумении», вызванном ею,—«настолько она была слаба и беспомощна».[2] Недоумевать, собственно, было нечего. Балашова оставалась самой собою. Ее приняли тепло, но бранили за «поистине московский винегрет» из разных танцев, вставленных в партию Лизы. «После большой порции танцев «по-московски» прекрасное впечатление контраста произвели выдержанная классика г-жи Смирновой и благородный стиль танца г-жи Гердт», — писала «Петербургская газета» 23 марта 1911 года.

На счету Балашовой было немало балетов. Судя по рапорту московского режиссера, поданному в начале 1912 года, она станцевала с 27 декабря по 8 января Царь-девицу и Аврору, говорящую куклу в «Фее кукол», королевну в «Волшебном зеркале», богиню Танит в «Саламбо», а также нимфу в «садах Наины» из оперы «Руслан и Людмила».[3] В ее репертуаре были еще и «Корсар», «Дон Кихот», «Коппелия», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Аленький цветочек».

Юная исполнительница танцевала охотно. «Дитя московской Терпсихоры» казалось обаятельным и грациозным, когда партии приходились по силам. Такими были партии деми-классического и деми-характерного плана. К первым принадлежали Царь-девица и Лиза в «Тщетной предосторожности», отчасти Медора в «Корсаре». Ко вторым — рыбачка в балете «Любовь быстра!», Хита в «Дочери фараона», жрица в «Саламбо». В рыбачке Балашова дублировала Екатерину Гельцер, в Хите и жрице — Софью Федорову. Не достигая

---

[1] — р —[Кудрин]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1911, № 80 23 марта, стр. 4.

[2] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 232.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 251, л. 76.

почти гротескной комедийности Гельцер, не подымаясь до трагизма Федоровой, Балашова была забавной и трогательной рыбачкой, живописно драматичной Хитой и жрицей. В последней роли она, по словам М. Я. Шика, являла образ «соблазнительной красоты, властвующей над миром»,[1] но была далека от «исступленности экстаза», которой справедливо требовал М. Ф. Ликиардопуло.[2] Совсем иначе, чем Федорова, трактовала Балашова образ Хиты. В противоположность зажатой, скованной фигуре Хиты — Федоровой ее Хита была красавицей с «крадущимися кошачьими движениями», как писал в названной статье Шик. Сумрачная тайна рабыни, заданная Федоровой, здесь растворялась во внешней картинности.

Картинность часто преобладала у Балашовой над темпераментом. Рецензент одного из представлений «Лебединого озера» хвалил Балашову за то, что «она, танцуя испанский, не впадает в транс и не извергает океана «огня».[3] Пережимая порой в «классике», Балашова обретала чувство меры в характерных партиях. Горшкова ценила ее характерные танцы в «Раймонде», особенно номер «Capricieuse orientale», который Балашова исполняла «задорно, чуть по-мальчишески, но необыкновенно мягко, передавая какую-то восточную негу». Выделяла она и концертные танцы Балашовой — «матросский» и «норвежский» в паре с Мордкиным. Плещеев холодно описывал Балашову в классическом pas de deux с Мордкиным на бенефисе Седовой в 1916 году, однако признался: «Балашова в дивертисменте, в татарском танце заставила меня забыть ее в классике. Она прелестна, и здесь повеяло свежим вдохновением, молодостью, жизнерадостностью».[4] Кудрин восхищался «удалым мальчишкой-охотником»[5] в том же татарском танце Балашовой.

Она так и не стала крупной артистической индивидуальностью и не выработала серьезной техники подлинной балерины. Весной 1918 года А. А. Черепнин противопоставлял ей петроградскую танцовщицу Н. А. Николаеву, выступавшую тогда в Москве вместе с Н. Г. Легатом. После очередного «Лебединого озера» он писал:

---

[1] Максимилиан Шик. В балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 47, 20 ноября, стр. 9.

[2] М. Л[икиардопул]о. Московский балет. «Саламбо». «Студия», 1911, № 8, 19 ноября, стр. 13.

[3] М. Попелло-Давыдов. Бенефис кордебалета. Возобновление «Лебединого озера». «Утро России», 1912, № 285, 11 декабря, стр. 6.

[4] А. Плещеев На прощальном бенефисе. «Новое время», 1916, № 14584, 11 октября, стр. 7.

[5] К[удрин] Балет «Дочь фараона». «Петроградский листок», 1916, № 279, 10 октября, стр. 4.

«Сейчас в Москве только одна Н. А. Николаева может исчерпывающе справиться с партитурой Петипа. Г-же Балашовой далеко до этой танцовщицы. Далеко, следовательно, и до права на «Лебединое озеро» на «образцовой» сцене».[1] Осенью еще резче высказался о Балашовой — Одетте поэт Вячеслав Иванов: «Балашова, появляясь, своей не парящей душой низводит все на землю, царство лебедей превращает в стадо гусей».[2]

Последней работой Балашовой в Большом театре был «Танец Саломеи», поставленный для нее Горским на музыку Рихарда Штрауса в январе 1921 года. Летом, когда окончился сезон, Балашова уехала за границу.

Там она выступала в разных странах, преимущественно во Франции, возобновляла русские версии популярных балетов, среди них «Тщетную предосторожность». В 1931 году Балашова покинула сцену и основала в Париже собственную школу.

В. А. Каралли

Одной из самых популярных московских танцовщиц 1910-х годов была Каралли, пришедшая в Большой театр годом позже Балашовой. Современников привлекала эффектная внешность Каралли, занимали подробности жизни вне сцены, бурный роман с Л. В. Собиновым, особенно же — причастность к кинематографу, только-только входившему в моду. Вокруг нее возникали фантастические слухи; на приманку их попадались вполне серьезные люди. Например, в 1918 году ложная весть о смерти Каралли вызвала ряд прочувствованных некрологов в петроградской и московской прессе.[3] В 1924 году ленинградская хроника искусств перепечатала «сенсационные данные» какой-то американской газеты, где уход Каралли со сцены связывался с убийством Распутина. Балерина, узнав, что была приглашена заговорщиками как «приманка для старца», якобы впала в «черную меланхолию» и с тех пор «целые дни молча просиживала на берегу Лаго-Маджоре».[4] Сравнительно меньший интерес вызывала Каралли-танцовщица, хотя звание балерины ей присвоили на девятом году службы в Большом театре, одновременно с Балашовой.[5]

---

[1] А. А. Ч[ерепни]н. Большой театр. «Лебединое озеро». «Театральная газета», 1918, № 12, 24 марта, стр. 8.

[2] П. Иванов [В. И. Иванов]. Заметки о балете. «Театральный курьер», 1918, № 38, 30 октября, стр. 3.

[3] Андрей Левинсон. На смерть Веры Каралли. «Жизнь искусства», 1918, № 38, 16 декабря, стр. 1; Николай Марквардт В. А. Каралли. «Театральный курьер», 1918, № 1, 25 декабря, стр. 3.

[4] История балерины Каралли. «Красная газета», веч вып., 1924, № 47, 27 февраля, стр. 3

[5] ЦГАЛИ, ф. 659. оп. 3, ед. хр. 1601, л. 165.

Вот что писал в некрологе Левинсон: «Каралли происходила из обрусевшей греческой семьи... У нее была томная бледность черт левантийской одалиски, слишком густые брови, слегка неправильный нос. Но торс, руки, все линии жили совершенной, чуть холодной жизнью мрамора. Показать, какова была Каралли, и значит говорить об ее искусстве. Ибо предмет ее вдохновения был всегда единым, какую бы роль она ни играла: она танцевала свою красоту, истолковывала, просветляла ее через движения. Каждый танец ее был словно рассказом прекрасного тела о себе самом. Сегодня об этом размышляешь с жутью: ведь если жива через полвека память о Тальони или Гризи, Каралли умерла вся, потому что шедевром ее была она сама».

Характеристика танца Каралли как «рассказа прекрасного тела о себе самом» бросает свет и на кинематографическую карьеру актрисы. Истолковательницей собственной красоты была, в сущности, и такая звезда кинематографа тех лет, как Вера Холодная, тоже бывшая танцовщица. От балетных актрис и актеров, которые часто снимались тогда для экрана, «великий немой» требовал прежде всего пластической техники. Историк кино Р. П. Соболев считает, что Каралли «помогла кинематографистам во многом разобраться и многое понять». Соболев рассказывает: «В конце 1914 года она снялась впервые, а в следующем году — уже причислена к кинобожествам... За три года Каралли сыграла десятки самых разнообразных ролей в драмах, трагедиях, комедиях и фарсах. Всюду она была одинаково мила, грациозна и эффектна... В то же время у Каралли не оказалось каких-либо выдающихся способностей драматической актрисы. И в пошлых фарсах, и в серьезных ролях (а на ее счету даже Наташа Ростова) она была довольно холодна и однообразна». Соболев приходит к выводу: «Даже самая изощренная пластика без подлинного актерского творчества ничего дать не может, кроме разве внешнего блеска».[1] Он прав, говоря, что и на заре кинематографа холодность актрисы не искупалась ни ее красотой, ни изяществом пластики. Но он ошибается, полагая, будто для балетной сцены этих качеств было достаточно.

Как водится в таких случаях, балетный критик судил иначе. «Технические возможности ее были ограничены; о виртуозности она и не помышляла,— писал Левинсон.— Случалось, что для нее «транспонировали» трудные партии». Зато, продолжал он, нет того медвежьего угла, куда не проникло бы очарование кинематогра-

[1] Р. Соболев. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., «Искусство», 1961, стр. 150—151.

фической актрисы. Знаменитые ленты «с участием Каралли», быть может, самое прочное ее наследие».

Наследие оказалось не слишком прочным Правда, кинорежиссер В. Р. Гардин с гордостью вспоминал, как в 1916 году, когда «за В. Холоднои и В Каралли начали «охотиться» сразу несколько фирм», ему удалось «подписать договор с В Каралли, увеличив ее оклад с шести до двенадцати тысяч в год при гарантии ее участия только в пяти картинах», но тут же кинопромышленник А. А Ханжонков «увеличил В. Каралли гонорар втрое, то есть довел его до восемнадцати тысяч рублей — рекордная цифра для 1916 года!»[1] И все же авторитетный историк русского дореволюционного кинематографа С. С. Гинзбург называет Каралли посредственной премьершей труппы Ханжонкова.[2]

Как бы там ни было, ее карьера интересна неразрывной связью со временем.

Вера Алексеевна Каралли, дочь провинциального антрепренера А. М. Каралли-Торцова, родилась 27 июля 1889 года. Родители отдали ее в Московское театральное училище, и она считалась способной воспитанницей. Но в тринадцать лет девочка начала болеть: у нее нашли искривление позвоночника[3] После полугодового отпуска и лечения специальной гимнастикой она вернулась в школу и в 1902—1904 годах занималась классическим танцем по облегченной программе Однако, окончив училище по классу Горского, Каралли сразу вышла в корифейки — с 1 августа 1906 года.[4] За полтора года она перешла во вторые, а затем и в первые танцовщицы

Это объяснялось отсутствием балерин После отказа Софьи Федоровой от партий классического танца осталась одна Гельцер. Кроме того, Горский всегда выдвигал красивых танцовщиц, а в свою ученицу Каралли он к тому же «влюбился и делал ей предложение», как писал в дневнике Теляковский 23 сентября 1907 года. Потому Каралли сразу получила «Лебединое озеро» и 6 сентября 1906 года дебютировала в сложнейшей партии Одетты — Одиллии. Назавтра рецензент «Московских ведомостей» отметил: «Дебютантка, совершенно неопытная в сценическом отношении, при первом дебюте в такой трудной роли несомненно находилась под влиянием робости и, конечно, не могла выказать всех достоинств первой танцовщицы» Но сценический опыт,— а его Каралли

[1] В Р Гардин Воспоминания, т 1 М, Госкиноиздат, 1949, стр 113—114

[2] См С Гинзбург Кинематография дореволюционной России М, «Искусство», 1963, стр 252

[3] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 1601, л 209

[4] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 1601 л 3 об

набирала с избытком,— не повысил техники. То, что было упущено в школе, так и не удалось возместить. Да в этом Каралли, должно быть, не видела надобности. Она, как, впрочем, и многие другие танцовщицы московской труппы, не следовала примеру петербургских балерин, которые, позанимавшись у Иогансона, шли к Чекетти, а от Легата — к Беретта, лишь бы повысить уровень техники. Ей вполне хватало уроков Горского,— а этого учителя техника не заботила нисколько.

И получалось так, что не Каралли овладевала виртуозным танцем Одетты и особенно Одиллии, а этот танец подгоняли к ее техническим возможностям. «Для нее все танцы были очень сокращены и переделаны»,— писал в дневнике Теляковский, побывав на «Лебедином озере» 26 октября 1908 года. Когда 5 сентября 1910 года Каралли заменила заболевшую Гельцер, рецензент «Московских ведомостей» нашел, что она еще не достигла «того изящества и совершенства пластики, которыми отличается исполнение г-жи Гельцер». Через несколько лет, 16 октября 1914 года, та же газета отметила: «Выступившая в первый раз в этом сезоне в роли Одетты — Одиллии В. А. Каралли, конечно, не могла заменить г-жу Гельцер». 19 октября критик журнала «Рампа и жизнь» объединил выступления Каралли в «Лебедином озере» и «Жизели», пришедшиеся на одну неделю. «Молодая балерина...— писал он— внесла в эти образы много лиричности, свойственной ее таланту, с технической же стороны г-жа Каралли ничем себя не проявила». Достоинства и недостатки Каралли в партии Одетты — Одиллии подробно осветил Плещеев, посетивший Москву в 1916 году: «Каралли одарена грацией, целомудренной, привлекательной грацией, у нее гибкая, стройная фигура. Ее линии на редкость изящны, повороты красивы, движения рук закруглены. Общий внешний рисунок танцовщицы тонкий, благородный, в исполнении все время наблюдается одухотворенность». Но искушенный балетоман добавлял: «Ноги балерины особенной силой не отличаются. Носок ее не из стали. Балетмейстер, очевидно, считается с индивидуальностью таланта Каралли и поставил танцы, не требующие исключительной технической виртуозности и выносливости». В доказательство Плещеев приводил пример: «Делая по несколько туров, Каралли ловко стушевывает их незаконченность с помощью опытного, ловкого своего сотрудника Мордкина. Он ее довертывает, она откидывается на его руку, и выходит все-таки эффектно».[1]

---

[1] А. Плещеев. «Лебединое озеро» (Письмо из Москвы). «Вечернее время», 1916, № 1379, 3 февраля, стр. 4.

Эффектные компромиссы, от которых принципиально отказывалась Федорова, вошли для Каралли в правило. Сохраняя вежливый оборот речи Плещеева, можно сказать, что Горский только и делал, что считался с индивидуальностью Каралли. Роли следовали одна за другой, и одна труднее другой. В 1906 году за «Лебединым озером» появилась «Дочь фараона». В 1907 году к ним прибавились «Жизель» и «Тщетная предосторожность», в 1908 — «Раймонда» и «Баядерка», в 1909 — «Дон Кихот». Сумма рецензий давала все тот же портрет танцовщицы красивой, привлекавшей современников чуть ленивым обаянием, но не слишком техничной.

«Может быть, она просто не доработала баядерки, а может быть, она не в ее средствах. Нам кажется последнее верней, так как глубокие переживания она никогда хорошо не изображала даже в более легких и коротких балетах»,— писал Вашкевич о ее дебюте в роли Никии.[1] После «Дон Кихота» он замечал: «Г-жа Каралли — прелестная со стороны картинности Дульцинея и Китри, но в танцах она почему-то опять мало уверенна, как в первые годы ее выступления на сцене».[2] Теляковский, посмотрев 10 октября 1910 года «Раймонду», записал: «Каралли, имея очень сценичную наружность, тем не менее успехов по танцам делает мало». Горшкова вспоминала о Каралли: «Как техническая танцовщица — была слабенькая. В танце она увлекалась пластическими позами».[3]

Пластические позы выручали далеко не всегда, а глубокий драматизм действительно был «не в средствах» Каралли. Сильней всего она была в лирике. Потому, например, зрители закрывали глаза на недочеты танца и любили ее Жизель. 21 октября 1912 года Теляковский, посмотрев Каралли в «Жизели», писал: «Все было для нее упрощено до неузнаваемости», но признавал, что она «танцевала хорошо». Это хорошее пояснил в «Вечернем времени» Плещеев. Петербургский критик писал, что Горский «весьма склонен к опрощению, стремится к действительности», а «Жизель — Каралли явилась дорогой сотрудницей Горского», так как отвечала концепции хореографа. Она была мила, наивно трогательна, непосредственна. Ее глаза заставляли Плещеева вспомнить фразу писателя Григоровича: «Она наклоняла голову и опускала глаза, так что ресницы ее бросали тень на щеки». Во втором акте Каралли очаровала Плещеева «тихой романтической грустью». Он

[1] N. N. [Н. Н. Вашкевич]. Балет. «Рампа», 1908, № 9, 19 октября, стр. 143.

[2] Ник. В[ашкев]ич. В балете. «Рампа и жизнь», 1909, № 27, 4 октября, стр. 665.

[3] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 206.

писал: «Ее руки — поэзия. Ее руками не налюбуешься, так они гармонируют с движениями тела».

То был уже 1916 год, и в отзывах о танцовщице Каралли играла отраженным светом слава кинематографической актрисы. Признанный король фельетонистов Влас Дорошевич посвятил ее Жизели статью, где удивлялся, какая «г-жа Каралли прекрасная драматическая актриса». Дорошевич признавал: «Технические трудности — не ее специальность. Она танцует, как в опере лирические сопрано поют колоратурные партии. Немножко «упрощая» арии, выпуская «ненужные» трудности». Находя, что «участие в кинематографе еще больше развило ее прекрасную мимику», он сравнивал Жизель — Каралли с Офелией и утверждал, что «в сцене вилис» она «прекрасная движущаяся статуя, полная настоящей «эллинской» красоты и гармонии».[1] Критик, чья статья предваряла приезд Каралли в Петроград, прямо оповещал: «Широкая публика знает ее по кинематографу. Она — знаменитость экрана, такая же, как Франческа Бертини в Италии». Заранее оправдывая технические несовершенства Каралли в танце, он объявлял: «Для Каралли нужны те балеты, которые танцевала Цукки, балеты-драмы, балеты-комедии, где балерина не поражает какими-нибудь невероятными пируэтами, бросаниями корпуса, пуантами, прыжками, где техника танца не цель, а только средство».[2] Здесь апологет Каралли поступался истиной; если техника и была для Цукки только средством для достижения цели — драматической выразительности образа, то владела она техникой превосходно.

И все-таки Каралли была скорее танцовщицей, чем актрисой. «Слишком люблю «родное искусство»,— объясняла она интервьюеру свой отказ от приглашения Южина в Малый театр. Правда, тут же она предупреждала петроградцев: «Пусть от меня не ждут головокружительных пассажей и молниеносных фуэте: я хотя и классическая танцовщица, но мой жанр — танцы настроения, мои роли в балетах — с драматургическим оттенком, с гаммой переживаний».[3] Однако «гамму переживаний» ограничивала, по верному замечанию Левинсона, тема собственной красоты. Об этой «мраморной» красоте она «рассказала» задолго до своих кинематографических триумфов, в 1906 году, в балете Горского «Нур и

[1] В. Д[орошевич] «Жизель». «Русское слово», 1916, № 261, 11 ноября, стр. 4.
[2] Л. Г. Дочь Вирджинии Цукки. «Вечернее время», 1916, № 1690, 12 декабря, стр. 3.
[3] С. Р[ог]ов. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 341, 14 декабря, стр. 5.

Анитра». Там влюбленный в эту красоту балетмейстер показал ее в самом выгодном свете. Волшебница Анитра лениво потягивалась на ложе, прельщала витязя Нура картинными позами, чаровала его и зрителей пластикой ожившей статуи. Та же, совершенная в своем роде красота приковывала взоры, когда в «Саламбо» на сцену выходила Каралли в роли богини Танит. Символ власти — покрывало заимф принадлежало ей по праву. Ее Танит, писал Мамонтов, казалась сошедшей с ассиро-египетского барельефа, соединяла «упругие движения молодого тела с стильной окаменелостью изваяния», напоминала «одухотворенную древнюю мистическую статую Востока».[1] По словам другого критика, Каралли в роли Танит соединяла «величавую строгость богини с очарованием воздушной легкости».[2] Но тот же критик отдал предпочтение Гельцер, когда Каралли заменила ее в роли Саламбо: «Ей не хватает той увлекающей страсти, которую дает Гельцер в сцене любви... У г-жи Каралли больше чувствовалась гордая девушка Карфагена, нежели женщина, в душе которой происходит трагическая борьба любви и ненависти».[3] Каралли превосходила Гельцер красотой и в роли пастушки из Пятой симфонии Глазунова, но не справлялась с трудностями, которые Горский ввел для Гельцер. «Каралли взглянула проще на эти пляски и упразднила прежде всего пуанты, совсем не вяжущиеся с характером картины»,— писал благодушный Плещеев.[4] Примерно то же произошло и в роли Эвники. Дебют Каралли сопровождался «целым рядом случайных инцидентов во время классических вариаций», как деликатно замечал журнал «Рампа и жизнь» 3 апреля 1916 года.

Поэмой о красоте, себя сознающей и служащей источником собственного вдохновения, явился «Умирающий лебедь» Каралли. Недаром концертный номер стал поводом для постановки одноименного фильма Е. Ф. Бауэра с Каралли в главной роли. Многие балетные критики отдавали ей пальму первенства в «Лебеде», а Кудрин после концерта москвичей в Петрограде даже объявил: «Наряду с исполнением г-жой Каралли «Лебедь» г-жи Павловой выглядит лишь прелестной чайкой».[5] Похвала, при всей близоруко-

---

[1] Серг. Мамонтов. «Саламбо». «Русское слово», 1910, № 8, 12 января, стр. 5.

[2] Максимилиан Шик. В балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 47, 20 ноября, стр. 9.

[3] М. Ш[ик]. В балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 51, 18 декабря, стр. 11.

[4] А. Плещеев. Московский балет. «Вечернее время», 1916, № 1677, 29 ноября, стр. 3.

[5] К[уд]рин. Хореографический вечер в зале Музыкальной драмы. «Петроградский листок», 1916, № 346, 16 декабря, стр. 5.

сти, парадоксально устанавливала превосходство Павловой. У Каралли «Лебедь» пленял поразительной пластикой рук. Все приглушеннее, все мягче наплывали движения, все явственнее проступал мотив бесполезности борьбы, мотив недолговечности прекрасного. «Это тонко и нежно, как стихотворение в прозе»,— утверждал Плещеев.[1] «Многие вспомнили (я уверен) при вести о ее смерти поникшее чело и опустившиеся руки — крылья ее «Умирающего лебедя»,— писал Левинсон в некрологе после мнимой кончины Каралли. «Лебедь» Павловой не обладал «тонкостью» стихотворения в прозе,— в нем была не нежность, а страсть. Он и впрямь напоминал мятежную чайку. Умирая, этот «Лебедь» твердил о бесконечности прекрасного. «Тихая грусть», «тихая драма», которые отмечали у Каралли, у Павловой оборачивались трагедией взыскующего духа. Павлова противопоставляла бренности — бессмертие. Недаром Левинсон, оплакивая смерть Павловой, восклицал о ее «Лебеде»: «От Сан-Франциско до Сиднея, от Явы до аргентинских пампасов, всякий человек, плантатор и самурай, дэнди лондонский и ковбой, равно чуял, если даже и не понимал, трагедию плененного духа, мятущегося в земной оболочке».[2]

Каралли покинула Россию в 1918 году.

Когда-то, на открытии первого «русского сезона», ей довелось исполнить главную роль в «Павильоне Армиды». Хроникер «Петербургской газеты» упомянул 21 мая 1909 года, что Каралли покинула труппу Дягилева, не кончив гастролей, так как «не имела никакого успеха». Спустя десять лет она выступила у Дягилева вновь: в 1919 году — в партии половчанки, в 1920 — в главной роли балета «Тамара», заменив первую исполнительницу — Карсавину. Потом начались путешествия по многим странам, работа в разных труппах. 3 ноября 1928 года Каралли писала своему верному поклоннику Плещееву: «Я, как видите, пишу Вам из Ковно, где сейчас обретаюсь и обосновываю по просьбе Литовского национального балета студию и буду пока подвизаться и сама в Прибалтике. Куда только судьба нас не загоняет!».[3] В начале 1930-х годов «судьба загнала» Каралли в Бухарест, где она работала балетмейстером румынской оперы. С 1938 года по 1941 она преподавала в Париже. Потом переехала в Вену, где живет и по сей день.

---

[1] А. Плещеев. Московский балет. «Вечернее время», 1916, № 1637, 1 апреля, стр. 3.

[2] Цит. по кн.: В. Дандре. Анна Павлова. Берлин, «Петрополис», 1933, стр. 390.

[3] ГЦТМ, ф. 210, ед. хр. 166251.

Е. Л. Девильер

От танцовщиц, охотно бравшихся и за «классику», и за «характерность», отличалась Екатерина Львовна Девильер (1891—1959). Она делила характерное амплуа с балеринами, но не покушалась на классический танец. Родилась Девильер 23 мая 1891 года и по окончании московской школы была зачислена в труппу с 1 августа 1908 года. Горшкова описала ее так: «Девильер была... среднего роста, со смуглым тоном кожи, сильная брюнетка, с очень хорошими, добрыми черными глазами и пухлыми губами. Фигурой и ногами она обладала хорошими, была пропорциональна, скорей худощава». Она также вошла в число танцовщиц, блиставших на экране благодаря своим внешним данным. На сцене легкая, гибкая Девильер выделялась не столько темпераментом, сколько живописной пластикой. Танец ее «был сдержан, и никогда не терялся рисунок, не было размашистости»,— отмечала Горшкова и называла ее «очень музыкальной и шикарной».[1]

В репертуаре Девильер преобладали испанские танцы: испанский из «Лебединого озера», испанский из «Щелкунчика», оле из оперы «Кармен», партия Мерседес из «Дон Кихота». В них она чередовалась с Софьей Федоровой, как и в роли жены хана из «Конька-горбунка» и др. Жрицу Молоха в «Саламбо» она изображала традиционней Федоровой и вызывала эффект главным образом своей «змеиной гибкостью». Одной из последних ролей Девильер была норвежская рыбачка в балете «Любовь быстра!». Критик ее дебюта писал: «Очень интересна г-жа Девильер, превосходно, ничуть не карикатурно передавшая рыбачку, забавную своими неуклюжими движениями».[2]

В 1919 году Девильер уехала за границу. Григорьев вспоминал, что Дягилев, который «всегда подыскивал свежие таланты из России», в 1921 году пригласил ее в свою антрепризу.[3] Она исполняла главную женскую роль на премьере этого сезона — в характерном балете Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Но уже в следующем сезоне Дягилев с ней расстался. С 1936 года до смерти Девильер преподавала в Лондоне.

М. Р. Рейзен

Выпущенная в 1909 году Мария Романовна Рейзен (родилась 23 июля 1892 года) также на первых порах солировала в характерном репертуаре и лишь позже добилась ведущих партий классического амплуа. «Марию Романовну я очень любила во многих характер-

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 211.

[2] Н. Зб[оровский]. Балет в «Аквариуме». «Наше время», 1918, № 122, 25 июня, стр. 4.

[3] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 169.

ных танцах, как то испанских, славянских. В балете «Конек-горбунок» она была лучшая малороска. Прелестна была в опере «Кармен» маленькая джига», — вспоминала Горшкова, посвятившая этой танцовщице несколько страниц в своих записках.[1] Горшкова интересно описала русский танец «Комарик» в постановке Фокина, который Рейзен — боярышня исполняла с четырьмя «мужичка́ми». Танцовщица казалась особенно стройной в длинном сарафане и высоком кокошнике; «мужички» же были невелики ростом, и хореограф намеренно оттенял стать солистки юркостью партнеров. Рейзен плыла, воздев руку с алым шелковым платочком, будто отмахиваясь от назойливого комара. А четверо мужичков «жужжали» вкруг ее колен в сложнейших фортелях присядки.

Привольно чувствуя себя в номерах характерного плана, Рейзен сталкивалась со сложными и не всегда для нее одолимыми задачами, когда пробовала силы в классическом репертуаре. «То, что было в ней как в характерной танцовщице оригинального, своеобразного и внешне обаятельного,— писала Горшкова,— то в строгой классике терялось, проявлялась какая-то тяжеловатость и грубоватость».

Тем не менее одной из первых балеринских партий Рейзен стала Жизель. Концепция образа была явно заимствована у Софьи Федоровой,— недаром Вячеслав Иванов усмотрел в душе Жизели — Рейзен «блеск зловещего».[2] Впрочем, рецензент дебюта, состоявшегося четырьмя месяцами раньше, отозвался о Жизели — Рейзен куда скептичнее. «Это — смело, что и говорить!..—воскликнул он о рискованной пробе характерной танцовщицы. — Рейзен слишком земная. В ней нет поэзии, воздушности, она не привлекает грацией и пластичностью. Ее танцы далеко не совершенны и преодолевались еще с большими трудностями».[3] Роль, чуждая индивидуальности, не принесла успеха. Исчезала и та поэзия «земного», что имелась в «грубоватой», даже «тяжеловатой», но все-таки по-своему грациозной пластике темпераментной танцовщицы.

Эта своеобразная грация обнаружилась потом в Китри и Медоре, больше того — дополнилась там виртуозностью. Китри — Рейзен сочетала темперамент с элегантностью. Такой Китри не по нраву и не по стати были нежные вздохи pas de deux последнего акта «Дон Кихота». Рейзен и ее партнер Жуков переинтонировали партии Китри и Базиля. Именно на их гастролях петроградская

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 194—195, 210—211.

[2] П. Иванов [В. И. Иванов]. Заметки о балете. «Театральный курьер», 1918, № 38, 30 октября, стр. 3.

[3] Н. Зб[оровский]. Балет в «Аквариуме». «Наше время», 1918, № 122, 25 июня, стр. 4.

труппа познакомилась с новым pas de deux, темой которого стало равенство двух соревнующихся воль, и включила это pas de deux в свой спектакль взамен прежнего.

В 1920-х годах Рейзен вела балеты «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Баядерка», «Тщетная предосторожность», «Волшебное зеркало», «Эвника и Петроний» и др. С 1942 года она занялась деятельностью преподавателя и репетитора.

В. В. Кригер

Придя в труппу Большого театра на год позже Марии Рейзен, Викторина Кригер раньше нее начала получать заметные партии классического плана. Родилась Викторина Владимировна Кригер 28 марта 1893 года в актерской семье, а отданная в московское училище, рано обнаружила сценические данные: ей довелось играть детскую роль в одном из спектаклей Малого театра.[1] В классе Тихомирова она получила серьезную танцевальную подготовку.

Танцовщица не из робкого десятка, с детства привыкшая к сцене, Кригер быстро обратила на себя внимание начальства. Ее первыми сольными партиями были фея Канареек и Красная шапочка в «Спящей красавице», подруга Сванильды в «Коппелии». На одном из рождественских утренников, когда шла «Снегурочка» с Собиновым, она заменила заболевшую Каралли в партии Хмелихи и, как писали 1 января 1912 года «Московские ведомости», заменила «с успехом». Подобное же случилось в «Хованщине» в 1914 году. «Соло в танце персидок в первый раз с успехом исполнила артистка г-жа Кригер»,— отметил 21 марта хроникер той же газеты. Кригер снова выступила экспромтом, взамен Гельцер, гастролировавшей в провинции.

Вскоре молодая танцовщица получила самостоятельный балет. 25 ноября 1915 года она исполнила партию Царь-девицы в «Коньке-горбунке». «Дебют в «Коньке-горбунке», восторженно встреченный прессой и публикой, является поворотным пунктом в карьере артистки»,— писал ее биограф В. П. Ивинг.[2] Так оно, действительно, и оказалось, хотя, по словам автора новейшей монографии, «путь актрисы не был легким».[3] Новые крупные роли давали ей не часто, словно испытывая терпение рвущейся в бой танцовщицы.

Но Кригер умела добиваться своего. У нее были железные мышцы и крепкие нервы. Она могла тренироваться и репетировать без конца, а главное, одна из первых поняла, что времена «Эвник» и «Анитр» на ущербе. Танцовщица безоговорочно московская,

[1] Викторина Кригер. Мои записки. М.— Л., «Academia», 1930, стр. 57.
[2] В. П. Ивинг. Викторина Кригер. М., Теакинопечать, 1928, стр. 6.
[3] М. Чудновский. Викторина Кригер. М., «Искусство», 1964, стр. 39

Кригер все-таки стремилась к ролям не только игрового, но и танцевального плана. Ее бьющий через край темперамент как нельзя больше отвечал внешности — крупным чертам лица, тяжеловатым кистям рук и ступням ног, всей размашистой повадке. 13 ноября 1916 года Кригер дебютировала в партии Китри с Жуковым — Базилем. Партия осталась одной из лучших в ее репертуаре. В этот репертуар танцовщица отважно включала даже «Лебединое озеро».

Впрочем, так было потом, после трехлетних успешных гастролей за границей. До Октябрьской революции Кригер исполнила лишь еще одну ведущую роль: 8 апреля 1917 года она выступила в роли Сванильды («Коппелия»), где имела обычный успех.

В цитированных монографиях В. П. Ивинга и М. А. Чудновского подробно прослежен путь танцовщицы, основные этапы которого пришлись уже на советские годы.

М. М. Мордкин

Михаил Михайлович Мордкин — исключительное и в то же время характерное явление исполнительского искусства начала XX века. Ведущий танцовщик Большого театра, он был примером подражания для многих исполнителей, пришедших на сцену после него. Первым из танцовщиков-москвичей он начал практику индивидуальных гастролей в России и за рубежом. Самобытный, своевольный и неуживчивый, Мордкин обладал обаянием редкого таланта, и его творчество существенно повлияло на судьбы мужского балетного исполнительства.

Мордкин родился 9 декабря 1880 года, в 1900 окончил Московское театральное училище по классу Тихомирова и с 1 сентября был зачислен в труппу Большого театра. Единственный из выпуска, он получил высший для новичка оклад — 750 рублей в год. На сцену он пришел готовым премьером.

В школьные годы, вместе с другими старшими воспитанниками, Мордкина занимали во многих спектаклях текущего репертуара. Это было делом обычным. На премьере «Звезд» Хлюстина шестеро учеников Тихомирова аккомпанировали сольному танцу своего учителя, выступавшему в партии Марса, и Мордкин был одним из шестерки. Необычным было то, что еще за два года до выпуска он выдвинулся на ведущие роли. 15 ноября 1898 года воспитанник Мордкин исполнил роль корнета в «Привале кавалерии» и танцевал с балериной Джури. Роль ротмистра играл Хлюстин, перенесший этот балет с петербургской сцены, где его в 1896 году поставил Петипа.

12 сентября 1899 года Хлюстин возобновил «Тщетную предосторожность» с Лизой — Джури. Назавтра хроникер «Москов-

ских ведомостей» приветствовал «появление в ответственной роли молодого крестьянина Колена дебютанта ученика-экстерна г. Мордкина. Успех дебютанта полный и вполне заслуженный. У юного танцовщика симпатичная наружность, крепкие ноги, легкость и изящество в движениях, недурная мимика, а техника ног совсем хорошая». Отметили «экстерного ученика г. Мордкина» и в петербургской прессе: «Судя по его первым шагам на артистическом поприще, можно предсказать хорошую будущность».[1] Спустя три месяца об ученике Мордкине писали уже как о любимце балетных зрителей, признавая, что он «лучший Колен из всех тех, которых в течение сорока лет нам приводилось видеть на московской сцене. Он так ловок, красив, изящен в танцах и выразителен в мимике».[2]

Расхвалив Мордкина в роли Колена, критик лишь мимоходом упомянул, что в тот же вечер 8 декабря юный танцовщик вторично исполнил специально для него сочиненную главную роль деревенского подростка Юрия в балете Померанцева — Хлюстина «Волшебные грезы». Причиной была отрицательная оценка этого балета. Другие критики, разошедшиеся во взглядах на «Волшебные грезы», тоже мало писали об исполнителях. Анонимный рецензент «Московских ведомостей» 6 декабря кратко заметил в отзыве о премьере: «Г. Мордкин танцевал очень хорошо». К роли Юрия при дальнейших возобновлениях «Волшебных грез» Мордкин не возвращался.

Зато роль Колена осталась одной из лучших в его репертуаре. Pas de deux из «Тщетной предосторожности» он исполнял вместе с Рославлевой как вставной номер в «Фее кукол», возобновленной Хлюстиным 12 апреля 1900 года. Особенно полюбилась ему эта роль, когда спектакль пошел в переделке Горского, а партию Лизы унаследовала Софья Федорова. Горский и оба исполнителя вернули характерность образам, порядком утратившим ее при постепенной подгонке старинного балета к канонам академического спектакля. Они сняли налет салонности, намеренно опростили партии влюбленной крестьянской пары. Разные по индивидуальностям, но одинаково темпераментные актеры помогли Горскому восстановить тот солнечный колорит и терпкий дух «балета о соломе», что когда-то принес славу его создателю Добервалю, балетмейстеру конца XVIII века. Лукавая и дерзкая крестьянка и азартно искавший ее благосклонности ладный паренек увлеченно сопротивлялись препятствиям. Впрочем, и до встречи с Софьей

---

[1] Подписчик. Нам пишут из Москвы. «Театр и искусство», 1899, № 38, 19 сентября, стр. 653.

[2] Дон Кихот. По театрам. «Московский листок», 1899, № 342, 9 декабря, стр. 2.

Федоровой — Лизой танцовщик умудрялся шокировать ревнителей салонности. «Г-жа Гримальди и г. Мордкин (Колен) в сцене своего тайного свидания позволили себе некоторую вольность, сидя на соломе, не подходящую к серьезному положению императорской сцены»,— беспокоился анонимный рецензент «Московских ведомостей» 23 апреля 1901 года.

Еще в школе Мордкин ценился как танцовщик, одинаково успешно справляющийся с партиями и классического, и характерного амплуа. 17 октября 1899 года Хлюстин возобновил балет «Волшебный башмачок». Мордкин исполнил там классическую вариацию Духа огня и выступил партнером Гельцер и Шарпантье в испанском танце. «Большие надежды подает совсем юный артист г. Мордкин, который помимо танцев обещает сделаться хорошим мимом»,— писал рецензент премьеры.[1]

Надежды сбывались незамедлительно.

Придя в труппу, Мордкин сразу получил главную роль графа де Кастро в репертуарном балете «Звезды», заменив первого исполнителя (и постановщика) Хлюстина. Классических танцев роль не содержала, но требовала актерского мастерства и ловкости партнера. Этим Мордкин обладал в избытке. Его юный и порывистый герой мгновенно затмил меланхоличного мечтателя, каким был Хлюстин в этой роли.

Вскоре Мордкин затмил и Тихомирова, противопоставив его несколько тяжеловесной галантности живость, напористую энергию, а главное — то утверждение личного начала, которое выдавало в нем танцовщика нового типа. Тихомиров всегда сохранял качества «кавалера», как понимали это в балетном театре XIX века, когда мужественность слагалась к ногам дамы, оттеняя незащищенную и нежную женственность. Мужественность Мордкина утверждала себя как черта завоевателя, как свойство характера,— герой выдвигался вровень с героиней спектакля. Таковы были эстетические перемены нового времени.

«Никто не мог сравниться с ним в самом редком и самом прекрасном на балетной сцене — героическом амплуа... — пишет Лопухов.— Как никто, умел он заполнять своими движениями огромную сцену Большого театра, потому казался могучим, как античный бог».[2] Мнение было справедливым и всеобщим.

«Выдающийся артист нашего времени. Танцовщик необыкновенного темперамента, — вспоминала Горшкова.— В классике он

---

[1] П. Возобновление балета «Волшебный башмачок». «Московские ведомости», 1899, № 288, 19 октября, стр. 5.

[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 151.

несколько уступал Тихомирову, не было той чистоты исполнения. Но все, что было в соединении с характерностью, превосходило всех и вся».[1] «Мордкин — классик с характерным уклоном»,— считал и Габович.[2] Таким видели его профессионалы балетной сцены, таким знали его зрители.

Волею судеб Мордкин явился первым в череде танцовщиков, для которых «чистый» классический танец представлял лишь относительный интерес. Удельный вес классического танца в данной партии мог быть бо́льшим или меньшим, но Мордкин,— именно потому, что раньше других усомнился в его исключительных правах,— словно напоказ пренебрегал его чистотой. Многое здесь было предуказано практикой Горского: первые шаги хореографа московской труппы совпали с первыми шагами ее крупнейшего танцовщика Мордкина.

Притом в репертуаре Мордкина значились ведущие роли классического наследия. В середине своего первого сезона он исполнил партию принца Зигфрида с Джури — Одеттой на премьере «Лебединого озера». Для принца, на взгляд одного из рецензентов, Мордкину «недоставало великосветской манеры. Если он будет следовать примеру своего учителя, великолепного танцовщика г. Тихомирова, то в недалеком будущем может стать лучшим украшением московского балета».[3] Став таким «украшением», и не только московского балета, Мордкин все же не завел «великосветских манер». Это не мешало его дерзкому принцу являться рядом и с Одеттой — Гримальди, и с Одеттой — Рославлевой. Как правило, комплименты в адрес танцовщика сопровождались нотациями насчет правил хорошего тона. А Мордкина всего больше занимали игровые задачи, и со временем темперамент его Зигфрида перестал смущать критиков, даже петербургских. «Г. Мордкин сумел удачно подчеркнуть драматическую сторону своей роли», — писал Плещеев о его трактовке много лет спустя.[4]

В роли графа Альберта из «Жизели» игровые моменты тем более увлекали Мордкина. По словам Горшковой, он был бесподобен в начале второго акта, когда приближался к могиле Жизели, закутанный в плащ, с цветами в руках. Меланхолическая печаль прежних Альбертов уступала здесь порывам отчаяния, выраженным открыто и крупно.

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 184.

[2] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

[3] Старый театрал. «Лебединое озеро». «Московские ведомости», 1901, № 25, 25 января, стр. 5.

[4] А. Плещеев «Лебединое озеро» (Письмо из Москвы). «Вечернее время», 1916, № 1379, 3 февраля, стр 4.

Но не эти роли, и не роль принца Дезире в «Спящей красавице», или принца в «Волшебном зеркале» больше всего манили актера и нравились зрителям. В старом репертуаре Мордкин находил важный для себя материал там, где драматизм сочетался с характерностью, где образ позволял фантазировать и открывал дорогу импровизации. Не случайно танцовщик хотел сыграть роль немого малайца в опере Симона «Песнь торжествующей любви», роль, которую прославил мимический актер В. Ф. Гельцер в школьные годы Мордкина.

Тяга к естественной, «раскованной» пластике определяла и подход к каноническим партиям. По свидетельству В. В. Макарова, Мордкин «доводил до минимума условность классического танца, которая сохранялась им только оправданной и органичной. Условную жестикуляцию он победил богатой и правдивой пластической выразительностью, свободной от канонизированных, традиционных форм и приемов». И Макаров объявлял Мордкина «первым танцующим актером, утвердившим в балете примат пластической выразительности, игры, проникающей во все моменты спектакля».[1] Автор приведенных слов, пожалуй, был излишне категоричен. На разных этапах истории балетного театра появлялись танцовщики, которые устанавливали «примат игры» в схватке с той или иной мерой условности современной им хореографии. Вместе с тем для балета начала XX века Мордкин действительно явился пионером среди тех, кто, побеждая канон, в сущности обновлял традицию и продлевал ее жизнь. Перспективным для русской балетной сцены оказалось общее его стремление к пересмотру старых партий, к отказу от рутинного и омертвелого в них. Во всяком случае, здесь прослеживается прямой путь в будущее, тогда как созданные Мордкиным и для Мордкина роли, исчезнув навсегда, позволяют говорить лишь о более сложных, опосредованных путях преемственности. Другое дело, что в практике самого Мордкина разные линии его поисков сплелись так прочно, что трудно различить границы их взаимовлияния.

Это было тем более очевидным, что старые и новые партии Мордкин получал или в балетах, сочиненных Горским, или в балетах, Горским радикально переделанных. Потому найденное в облике Феба де Шатопера из «Дочери Гудулы» отозвалось на образе Жана де Бриена из «Раймонды», величавое смятение царя Хитариса из «Дочери фараона» подготовило неуемную страсть героя «Саламбо», а смуглый воин Нур («Нур и Анитра») напомнил о себе, когда Мордкин вышел в роли Солора из «Баядерки».

[1] В. В. Макаров. История русского балета, стр. 87.

Одинаковые приметы переходили, случалось, от персонажей «положительных» к «отрицательным» и наоборот. Но эта одинаковость отнюдь не была той, что отличала образы, созданные танцовщиками строго академической школы, виднейшим представителем которой был тогда Тихомиров. Напротив, с такой одинаковостью Мордкин спорил, временами прибегая к недопустимым приемам. Его явно раздражало торжественное достоинство манер, повторявшееся у Тихомирова от партии к партии, как бы ни разнились герои. Сначала Мордкин послушно перенимал традиционную величавость позировок и плавность жестов — готовые клише рыцарственной повадки. Получив в 1903 году роль Конрада в «Корсаре», он сохранил рисунок образа благородного пирата, лишь обострив смену настроений, расцветив контуры присущей ему пружинистой гибкостью пластики. Потом он стал опротестовывать преподанное учителем. Однажды дело дошло до того, что, как сообщала печать, «артист Мордкин, игравший Конрада, вдруг в одной сцене разразился криком». Он впадал в крайности и перебарщивал, утверждая собственное понимание ролей, а порой даже карикатурно передразнивал признанные образцы.

10 октября 1908 года, на оркестровой репетиции «Баядерки», Тихомиров, «который находился в это время в креслах», обнаружил, что Мордкин пародировал его Солора. Результатом был рапорт режиссера Кандаурова в контору. Мордкину пришлось объясняться: «Я действительно в некоторых сценах подражал г-ну Тихомирову, но мое подражание отнюдь не носило «карикатурного оттенка»... а было, по моему мнению, точным, почти фотографическим снимком поз и жестов, которые я видел у г-на Тихомирова, когда он исполнял роль Солора, и которые я, в свою очередь, нашел для этой роли подходящими».[1]

Ссору двух премьеров, исполнявших к тому же обязанности помощников балетмейстера, постарались замять. Все равно Мордкин, и до того, и после, славился своими выходками. 28 августа 1907 года отходчивый, мягкий Горский уведомлял фон Бооля: «Мое прискорбное недоразумение с Михаилом Михайловичем *Мордкиным,* к моему большому удовольствию и, конечно, на пользу дела, окончилось благополучно, а потому, если будет признано возможным, очень прошу восстановить его, как моего помощника».[2] В чем бы ни заключалось «недоразумение», виноват был наверняка строптивый Мордкин. Известен также случай, описанный, в частности, Горшковой, когда член репертуарной

---

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 2481, лл 72—73, 76
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2481, л. 56.

комиссии Мордкин, несогласный с мнением большинства, выскочил в коридор и, оборвав вешалки, побросал шубы на пол.

Но Мордкин был любимцем публики, и конторе приходилось сквозь пальцы смотреть на его проделки.

Тихомиров же, обижаясь на Мордкина, не мог иной раз и сам не подражать, но уже всерьез, своему бывшему ученику. Так было, например, в «Дон Кихоте», где сначала Тихомиров исполнял партию Базиля, а Мордкин — партию Эспады.

Тореадор Эспада, покоритель сердец, становился нервом действия, едва выйдя на площадь. Он горячил и торопил это действие, вызывая толпу на танец, завихряя водовороты отдельных групп, увлекая всех за взмахами своего плаща, задавая темп дробным стуком каблуков. Гитары и кастаньеты, кинжалы и веера — весь знакомый реквизит балетов на испанские темы обретал вещественность подлинника и в то же время делался еще театральнее. Горский и впрямь должен был мириться с «недоразумениями», возникавшими у него с Мордкиным вне сцены, ибо на сцене никто не умел так, как Мордкин, подхватить и развить любой замысел, любой намек хореографа. Импровизационное начало, столь явное в балетах Горского, импонировало актеру, чья фантазия и чей темперамент чурались железно рассчитанных задач. Сегодня этот Эспада бросал плащ к ногам уличной танцовщицы и ревниво следил за каждым ее движением и взглядом. Завтра он равнодушно отворачивался в разгар ее пляски и, выхватив гитару из рук подвернувшегося соседа, слагал серенаду в честь польщенной красавицы этого соседа.

Такой Эспада отвлекал внимание от Базиля, привычно эффектного и привычно красивого. И Базиль Тихомирова перенимал находки соперника по сцене, расцвечивая ими трафаретные ситуации роли. Новое закреплялось за ролью и прирастало к ней. Как всегда, этот процесс встречал у критики то одобрение, то упреки. Последние участились, когда Мордкин получил партию Базиля. «Г. Мордкин переходит границы художественного своими дикими скачками, своими пристукиваниями ног. Это шарж. Он обесценивает им свой богатый от природы темперамент», — возмущался Вашкевич.[1] Мордкин и в самом деле внес в обычный классический танец Базиля приемы характерной пластики. По свидетельству Габовича, он появлялся и танцевал в последнем акте с плащом, подобно Эспаде первого акта, и украшал танец pas rond de jambe с оттенком испанской манеры. Все вместе вызывало про-

---

[1] Ник В[ашкев]ич. В балете. «Рампа и жизнь», 1909, № 27, 4 октября. стр. 665.

тест и у Волынского, высказавшего его, правда, окольным путем. Волынский писал уже в 1916 году о представлении «Дон Кихота» в Мариинском театре: «М. М. Фокин минутами становился необычайно похожим на московского танцовщика М. М. Мордкина, еще недавно поразившего петроградскую публику своими характерными номерами, полными размаха дикой силы чувств, полными энтузиазма, почти не вмещающегося по своим размерам в рамки сценического выражения обыкновенного типа. Даже игра Фокина в третьей картине балета («Испанский кабачок») тоже отдавала рефлексами московской школы натурализма, представляющей нечто совершенно противоположное сценической игре школы петроградской».[1]

Но переосмысление канонической роли — процесс закономерный. То, что казалось утрированным, натуралистическим и «диким», а отчасти, может быть, и являлось таким, было необходимой вспышкой этого процесса. То, что представлялось чужеродным и несовместимым, слилось в органическое единство и попросту стало общепризнанным. Оно подготовило образы, пришедшие позже, например Фрондосо в «Лауренсии» Крейна — Чабукиани, и, в свою очередь, озарилось отблесками найденного исполнителями в этих новых ролях.

С Горским

Мордкин создал партии главных героев в основных балетах Горского. Он безусловно устраивал хореографа, любившего в актерах инициативу и темперамент. Но самого танцовщика далеко не всегда должны были удовлетворять роли, где пластическая пантомима почти не оставляла места танцу. Показательной в этом плане явилась работа над ролью Феба де Шатопер в «Дочери Гудулы» (1902). Впрочем, дело там заключалось не в ограниченности танца. Феб старой «Эсмеральды» тоже не танцевал. Но, расходясь со своим прототипом из романа Гюго, тот Феб обладал не статичной характеристикой, а преображался по ходу спектакля. Согласно требованиям романтического балета, герой постигал ценность истинно прекрасного, даже если героиня платила за это смертью, как в «Жизели». В «Эсмеральде» прозрение наступало до катастрофы, и Феб спасал героиню от казни.

В «Дочери Гудулы» духовный мир Феба оставался неизменным, точнее у него и не было духовного мира. Рядом со сложными терзаниями злодея Клода Фролло, рядом с Квазимодо, чье уродливое тело скрывало прекрасное сердце, он представал лишь как

---

[1] А. Волынский. Новое состязание артистов. «Биржевые ведомости», 1916, № 15967, 6 декабря, стр 7.

функция обстоятельств, породивших трагедию Эсмеральды. А статика внутреннего мира естественно выражалась в статике поведения. Доспехи, облачавшие красавца Феба, символизировали неприступную холодность помыслов. Они ограничивали и пластику. Уделом актера были статичная поза и статичный жест. Танцовщик, изумлявший новизной в заигранном репертуаре, прошел в «Дочери Гудулы» почти незамеченным. Даже вариации Аполлона, исполненные Волининым в дивертисменте на балу, вызвали более разнообразные отзывы критики.

Роль Феба не вплела лавров в венок Мордкина, и зрители предпочитали смотреть его в Эспаде или в концертах, где он пробовал ставить собственные номера. «Г-жи Федорова 2-я и Федорова 3-я и гг. Мордкин и Литавкин 2-й увлекли зрителей лихим чардашем»,— писал еще 10 января 1902 года хроникер «Московских ведомостей» после дивертисмента в Новом театре.

Мордкин хотел и мог танцевать, пусть даже танец бывал баnален. Горский же смотрел на тело танцовщика не как на инструмент, способный передать многозначность образных заданий, а демонстрировал это тело как материал, прекрасный по самой своей природе.

Все же свободнее и активнее действовали два других героя, созданные для Мордкина балетмейстером: индийский воин Нур в «Нуре и Анитре» (1907) и начальник войска наемников, ливиец Мато в «Саламбо» (1910). Но их свобода и активность опять-таки проявлялись в границах мимодрамы. Основой обеих ролей оставалась пантомима. Качественно другая, чем пантомима Феба, она раздвигала рамки изобразительной пластики. Движения и позы, данные крупным планом, картинно живописали национальную принадлежность персонажей, особенности характеров и темпераментов, остроту реакций.

Смуглый юноша Нур, в легкой ткани, с браслетами на мускулистых руках, стремился покорить Анитру. Он то падал к ногам волшебницы, то пытался обнять ее. В исполнении Мордкина и Каралли диалог проходил чередой жестов и поз, достойных резца скульптора. Но, по-разному варьируя тему страсти Нура и коварства Анитры, он конкретно иллюстрировал эту именно страсть, это именно коварство в этой именно сюжетной ситуации. Диалог в целом, каждая его «реплика» в отдельности могли быть пересказаны словами. Подняться над ситуацией, пересоздать ее в плане поэтически обобщенном, отыскать в ней какое-нибудь еще, неочевидное значение исполнители не могли бы, даже если бы пытались, потому что такова была постановочная задача и условия ее сценического воплощения.

Такая пантомима открывала выход в специфически построенный танец, который вытекал из происходящего, передавал всплески ранее заданных чувств. Анитра соблазняла Нура танцем и вовлекала его в пляску своей волшебной свиты. Но, органично вырастая из повествовательной пантомимы, танец хранил верность ее природе. Он оставался однозначным, отвечая заданиям хореографии и музыки Ильинского, написанной с расчетом на подобную хореографию.

Роль Мато больше всего отвечала индивидуальности Мордкина. «Богом войны» назвал актера Мамонтов, рецензируя премьеру. «Каждое его движение исполнено дикого подъема и темперамента, — писал критик, — бронзовые мускулы говорят о недюжинной мощи воина, а танец с мечом, исполняемый им в шестой картине, является чуть ли не самым рельефным местом во всем спектакле».[1] Танцовщик партерного типа, всегда предпочитавший характерность классическому танцу, обрел наконец контакт с Горским.

Образ Мато обладал всей сложностью, какая может быть у героя пантомимной драмы. В плане психологизма он предварял образ Гирея из «Бахчисарайского фонтана», ибо также нес тему «перерождения дикой души». А пластическая речь Мато была богаче речи Гирея. Она поднималась до танца в кульминационных моментах действия.

Предводитель дикарей, самый свирепый и самый дикий из них, Мато вспыхивал неистовой страстью, встретив Саламбо. Ее гордая красота была так же непонятна и недоступна ему, как чистота Марии — Гирею. Выкрав священное покрывало богини Танит, Мато мог покорить Карфаген и сделать Саламбо своей рабыней. Танец с мечом возникал как монолог Мато. Герой воодушевлял войска, готовые с рассветом напасть на Карфаген. Но ночью в его шатер приходила Саламбо, и честолюбие полководца отступало перед беззащитностью царевны. «Мато идеально задуман в смысле исторической живописи», — писал Вашкевич о Мордкине и говорил о психологическом проникновении актера в образные задачи роли.

Действительно, скульптурное совершенство формы окрашивалось здесь внутренне сложной жизнью героя. Противоположные чувства теснили «бронзовую» грудь великолепного ливийца. «С него словно сыплются искры, когда он в гневе сильного дикого человека бросается в массу озверевших людей, и идет тихий свет,

---

[1] Серг. Мамонтов. «Саламбо». «Русское слово», 1910, № 8, 12 января, стр. 5.

когда он молит о любви Саламбо»,— писал Вашкевич.[1] Овладев Саламбо, Мато складывал к ее ногам священное покрывало — символ своей несбывшейся победы и, укрощенный, «засыпал у нее на груди».

В последней картине Мато умирал у ступеней террасы, где праздновалось обручение Саламбо и Нар-Авасса. Хореограф и танцовщик внесли натуралистические подробности в эту сцену. Поклонники академического балета находили, будто Мато превратился «в какого-то оргиаста на неврастенической почве».[2] Но Вашкевич объявил: «Лучшее, лучшее во всем спектакле — это смерть Мато — г. Мордкина. Тут такая потрясающая чисто физическая трагедия, трагедия прекрасного терзаемого тела, от которой жутко». А Лопухов, уже в порядке воспоминаний, восхищенно описывал этот эпизод: Мато — Мордкин «был страшен и трогателен — прекрасен, когда, ослепленный, с вырезанным сердцем все же продолжал стоять, слегка раскачиваясь, пока не падал мертвым на землю».[3]

Разноречивые, на первый взгляд, отзывы — свидетельства в пользу актера. Натуралистически разыгранный эпизод не снимал главного — психологизма драмы Мато. Физическую трагедию облагораживала нервная сила. Духовное проступало сквозь детально переданные терзания плоти, когда Мато последним усилием воли встречался взглядом с вознесенной над ним Саламбо. По словам Н. В. Петрова, Мордкин учил «понимать содержание духовной жизни человека, выраженное в пластической драме», учил «быть содержательно выразительным в молчании». Вспоминая образ Мато, известный режиссер решительно утверждал: «Только большому художнику и актеру, с предельным совершенством владеющему пластическими выразительными средствами, возможно было создать такую незабываемую сцену смерти героя. Исполнение Мордкиным этой сцены буквально потрясало зрителя. Ее приходили смотреть актеры драматических театров, ее изучал Шаляпин».[4]

Впрочем, после премьеры Мордкин сыграл роль Мато один раз. 24 января 1910 года он выступил в ней перед отъездом на гастроли, куда отправлялся в качестве партнера Павловой. Потребность самовыражения сближала эти два непохожих таланта, а время и обстоятельства рождали «охоту к перемене мест»,

---

[1] Ник. Ва[шке]вич. «Саламбо». «Рампа и жизнь», 1910, № 3, 17 января, стр. 43.

[2] Балетоман. Наш балет. По поводу постановки «Саламбо» (Письмо в редакцию). «Раннее утро», 1910, № 9, 13 января, стр. 5.

[3] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 153.

[4] Николай Петров. 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 38

подстрекали к деятельности разносторонней и бурной. Лишь в 1912 году, возвратившись, Мордкин снова выступил в «Саламбо», а в следующем году создал образ норвежского рыбака в балете Горского «Любовь быстра!».

Коловращения судьбы

Положение премьера, завоеванное быстро и прочно, не утоляло жажды деятельности. На исходе первого года службы Мордкин подал в контору бумагу, где просил определить его «учителем театрального училища по моей специальности», и просьба была удовлетворена. Осенью 1904 года Мордкина назначили «репетитором классических танцев при балетной труппе» Большого театра вместо Г. Г. Кякшта, возвратившегося после годичной командировки в Петербург.[1] С 1 сентября 1905 года Мордкин занял должность помощника балетмейстера. В 1906 году, когда в Москве открылись частные «Курсы драмы Адашева», Мордкин был приглашен туда преподавателем пластики. Н. В. Петров, учащийся курсов в 1907 году, вспоминал о «двух педагогах, которые буквально овладели сознанием молодежи и стали властителями наших дум. . . это Леопольд Антонович Сулержицкий, преподававший то, что мы сейчас называем «основами актерского мастерства», и Михаил Михайлович Мордкин — один из замечательных танцовщиков Большого театра, открывавший нам великие тайны выразительности человеческого тела».[2]

Естественно, такому актеру-танцовщику было тесно и в партиях старого репертуара, и в новых постановках Горского,— пусть даже Горский и поощрял склонность Мордкина к импровизации. Не многим больше предлагал опыт самостоятельных постановок на императорской сцене. «Помощнику балетмейстера М. М. Мордкину предложено дирекцией принять на себя постановку танцев и художественную группировку во всех операх»,— сообщал хроникер перед началом сезона 1908/09 года. Упоминая затем Тихомирова, прикомандированного дирекцией к режиссерскому управлению балета «в противовес нового направления в хореографии»,— репортер заключал: «Таким образом у балетмейстера г. Горского оказалось два помощника, разномыслящих в вопросе о балетном искусстве».[3]

Но принципы «нового направления» вряд ли могли быть применены в оперных постановках казенного театра, будь то танцы или общие мизансцены. Мордкина интересовало другое.

---

[1] ЦГАЛИ, д. 659, оп. 3, ед. хр. 2481, лл. 12, 43—44.
[2] Николай Петров. 50 и 500, стр. 38.
[3] «Театр и искусство», 1908, № 34, 24 августа, стр. 594—595.

26 октября того же 1908 года «Московские ведомости» сообщили: «Г. Мордкин получил предложение принять участие в балетных спектаклях лондонского Empire-театра. При этом г. Мордкину предоставляется право пригласить по своему выбору для этого театра еще восемь человек артисток и артистов». Гастроли тогда не состоялись, но весной 1909 года Мордкин взял заграничный отпуск на два месяца, «свободных от занятий летнего времени», для участия в первом «русском сезоне». Дягилев сообщил, что «ему посчастливилось раздобыть Мордкина», — вспоминает Григорьев. Москвичи Каралли, Федорова, Мордкин и группа молодежи прибыли в Париж все сразу, вместе с машинистом сцены Большого театра К. Ф. Вальцем. «Я никого из них не знал раньше,— писал петербуржец Григорьев,— и Дягилев познакомил нас. Премьер Мордкин был приветлив и красив, хотя, на мой взгляд, для танцовщика двигался несколько угловато. У него был громкий смех, и говорил он быстро и бессвязно; в целом же он произвел на меня приятное впечатление».[1] Мордкин исполнял в программе «сезона» только роль Рене де Божанси в «Павильоне Армиды» с Каралли — Армидой. Но тогда же, независимо от дягилевской антрепризы, он начал выступать с Павловой на концертной эстраде.

21 августа 1909 года «Московские ведомости» сообщили: «Артист балета г. Мордкин, этой весной с большим успехом выступавший в Лондоне, снова приглашен туда на гастроли и на будущее лето». А 28 августа «Петербургская газета» отметила: «В интервью с А. П. Павловой мы забыли упомянуть, что ее кавалером в Лондоне был московский танцовщик г. Мордкин. Г-жа Павлова находит, что это один из лучших русских танцовщиков, нисколько не уступающий Нижинскому».

Для Павловой он был даже интереснее Нижинского. Не просто потому, что его массивный танец выгодно оттенял ее хрупкую грацию. Главное, что роднило столь контрастные, казалось бы, индивидуальности, была стихийность творчества, поначалу обещавшая идеальное содружество. Эти качества Мордкина Павлова успела оценить еще в январе 1906 года, в дни своих московских гастролей, когда он оказался ее партнером в «Дочери фараона» Горского.

13 декабря 1909 года хроникер журнала «Рампа и жизнь» сообщал: «Г. Мордкин и г-жа Павлова 2-я, получившая отпуск от дирекции императорских театров, с 1 февраля уезжают на гастроли в Америку». Но Мордкин, просивший «отпуск с 1 февраля по 1 апреля 1910 года, по примеру того, как разрешено балерине С. Пе-

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, pp. 21, 28.

тербургских театров г-же Павловой 2-й», получил его с трудом. «Отпуска во время сезона, да еще лиц, составляющих ядро дела, крайне нежелательны и затруднительны»,— рапортовал Кандауров 6 октября 1909 года.[1] 21 января 1910 года «Петербургская газета» рассказывала: «А. П. Павловой пришлось пережить неприятные минуты. Дело в том, что управляющий московскими императорскими театрами фон Бооль вдруг не пожелал отпустить за границу танцовщика Мордкина... Г. Мордкин, подписавший контракт на 14 000 франков, с неустойкой в 9000 франков, заявил, что подает в отставку, если ему не дадут отпуска. Тогда только фон Бооль согласился отпустить его».

В феврале 1910 года Павлова и Мордкин выехали в Америку. Они гастролировали в Нью-Йорке на сцене Метрополитен Опера Хаус. В репертуаре был балет «Коппелия», поставленный силами местной труппы с Павловой и Мордкиным в главных ролях, и дивертисмент.[2] Вскоре Мордкин прислал Арендсу афишку концерта, написав на обороте: «Уважаемый Андрей Федорович, 29 марта 1910 вторично танцевал Ваш номер Галльский из б. «Саламбо». Имел успех. Этот номер для меня очень крупный вклад...»[3] Музыкой галльского танца Мордкин воспользовался для своего знаменитого «танца с луком и стрелой», как рекламировали его в зарубежных афишах. Тогда же родились многие номера, вошедшие и в программу концертов лондонского Палас-театра, которые начались 18 апреля.

Успех в Нью-Йорке, а затем в Лондоне был баснословен. «Удовольствие, испытываемое от искусства такого рода, имеет исключительно эстетический характер...— утверждал 18 июля критик лондонской газеты «Таймс».— Танец г. Мордкина доставляет мужчинам почти такое же удовольствие, как танец г-жи Павловой. Номера, исполненные вдвоем, особенно *Вакханалия*, даже изысканнее их сольных танцев». При всем простодушии, высказывание это было проницательным и тонким. В сравнении с демонстрацией пикантных сюжетов, на какую не скупились в танцевальных ревю мюзик-холлов, выступления Павловой и Мордкина вводили лондонского зрителя в область иного — высокого искусства, сколь бы смелы ни были такие номера, как «Вакханалия». Дирижер Уолфорд Хайдн вспоминал: «Лондон штурмом был взят «Вакханалией», исполненной с Мордкиным. Там не видывали еще ничего подобного этому танцу, охваченному безумием страсти и хмеля...

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2481, лл. 108, 110.
[2] См. Paul Magriel. Pavlova. New York, 1947, p. 65.
[3] ГЦТМ, фонд А. Ф. Арендса, ед. хр. 79741.

На исходе партнер отшвыривал танцовщицу, и она падала стремглав, чтобы, вызвав у зрителей вопль ужаса, снова тотчас вскочить... Мордкин был великолепен и походил на греческого бога».[1] «Вакханалия» и другие номера сохранились в репертуаре Павловой и после ее разрыва с Мордкиным.

Уже в 1913 году критик концерта Павловой и Новикова в Москве особо выделил Вальс-каприс Рубинштейна и «Вакханалию» Глазунова. Он отметил, что первый номер задуман и поставлен «гораздо интереснее и содержательнее, чем у нас, в Большом театре, в «Этюдах»... Кстати, это постановка г. Мордкина, но на это почему-то нет указаний в программе». «Вакханалию» в постановке Мордкина критик назвал «кульминационной точкой» концерта. «Тому, кто хоть раз видел «Вакханалию» в исполнении г-жи Павловой и Мордкина, никогда не забыть ее... В ней выявлены несомненно подлинные элементы дионисианства, и выявлены бессознательно, священным вдохновением, а не плодом тщательного изучения источников, музеев и т. д.».[2]

В 1963 году Карсавина, сравнивая московских и петербургских танцовщиков начала века, вспоминала: «Критики-интеллектуалы, которых в те поры было немного, классифицировали две разные манеры как «аполлиническую» и «дионисийскую». Петербург решительно держался стороны Аполлона».[3] Справедливое замечание исключало Павлову. И скорее всего, «священное вдохновение» «Вакханалии» возникло действительно без оглядки на музеи и другие источники, а в единстве двух воль, творивших в стихийном экстазе импровизации. Вероятно, потому Павлова, сознавая себя соавтором, сочла возможным не давать в позднейших афишах имени Мордкина. И потому же для тех, кто видел эту пару, никто из партнеров Павловой в дальнейшем не мог заменить здесь Мордкина.

6 августа 1910 года, возвратившись на родину, Мордкин дал интервью «Петербургской газете». Оно начиналось словами: «После серой обстановки нашей казенной сцены все, что было за границей, кажется каким-то сном». Слова эти возмутили Теляковского. Признавая талант Мордкина, директор негодовал на неблагодарность — его, в частности, и балетных актеров вообще. «По их мнению, Театральное училище существует для того, чтобы их готовить к службе в Америке!!!!» — писал он в дневнике.

---

[1] Walford Hyden Pavlova. Boston, 1931, p. 46.

[2] М. Э—ль Вечер танцев Павловой «Рампа и жизнь», 1913, № 7, 17 февраля, стр. 8—9.

[3] Tamara Karsavina. Russian Ballet. „About the House“, 1963, Vol. 1, Nr 3, May, p. 4.

Массовые отъезды танцовщиков действительно превращались в бедствие для казенных театров. И дирекция пошла на решительные меры. Мордкину и его жене, характерной танцовщице Б. А. Пожицкой, отказали в годичном отпуске с сентября 1910 по сентябрь 1911 года. Тогда Мордкин подал в отставку, попросив разрешения проститься с московской публикой 30 августа 1910 года, на открытии сезона, в мазурке из оперы «Жизнь за царя». На это прошение «директором театров положена краткая, но весьма выразительная резолюция: «Уволить в отставку с 16 августа 1910 года»,— сообщал хроникер.[1]

Вторая поездка в США была куда труднее первой, потому что состояла из кочевий по разным городам. «Петербургская газета» 29 января 1911 года рассказывала: «Американцы не даром платят огромные деньги русским балетным артистам: московский премьер г. Мордкин пишет товарищам, что он буквально переутомлен... Нет времени выспаться в вагоне. До обмороков доходит». В сложных условиях работы Павлова и Мордкин стали ссориться. Разлад продолжался и в Лондоне, куда они опять приехали в апреле, но не сказывался на сценических результатах. Сирил Бомонт, известный в будущем историк балета, впервые познакомился с этим родом искусства как раз на концерте Павловой и Мордкина. Он пишет: «До тех пор я понятия не имел, что танец может подняться на подобные высоты. Танцовщики и музыка были едины и, казалось, способны были выразить любое чувство. Каждый новый танец увлекал от веселья к духовному экстазу, от грусти к дикому безумию, вызывавшему желание броситься на сцену и присоединиться к танцующим. Временами я едва сидел на месте, так возбуждал ритмический прибой их движений. Потом образы Павловой и Мордкина надолго завладели моими мыслями».[2]

Разлад за кулисами был, как ни странно, обусловлен тем же, чем определялось единство на сцене,— сходством темпераментов. Каждый хотел блистать сам и не терпел соперничества. Павлову должны были раздражать отзывы о Мордкине, подобные оценке рецензента «Рейнольдс ньюспейпер», которая была перепечатана 28 мая 1911 года в журнале «Рампа и жизнь»: «Чары Мордкина — в его приближении к идеалу... Мордкин больше чем танцор. Он художник, поэт, скульптор, истолкователь внутренней сущности... Затем он героичен. Весь блеск, великолепие и таинственность олимпийских богов вмещаются в одной уравновешенной позе его тела».

---

[1] Отставка балетного артиста М. М. Мордкина. «Лилипутик», 1910, № 101, 25 августа, стр. 4.

[2] Cyril W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, p. 6.

Наконец разрыв произошел. Павлова и Мордкин расстались, когда закончился контракт с Палас-театром. Мордкин начал давать в Лондоне частные уроки и ставить танцы. Он даже подумывал открыть там школу. 10 июля 1911 года хроника «Рампы и жизни» оповестила: «В лондонских газетах появились публикации, что с весны 1912 года М. М. Мордкиным основывается в Лондоне балетная школа». Наплыв желающих учиться был велик, но организация дела требовала трудов и риска. Потому, вероятно, осенью 1911 года Мордкин предпочел отправиться в Америку с труппой, громко названной «императорский русский балет звезд». В последнюю минуту сборный кордебалет труппы пополнился шестнадцатилетней танцовщицей Хильдой Меннингс, взявшей себе русское имя Лидии Соколовой. Она вспоминает: «Звезды у нас, несомненно, были — пожалуй, даже с избытком. Гельцер из Москвы, Седова из Петербурга и Замбелли из Парижа: каждая стремилась возглавить афишу. Была с нами вначале и прелестная Лидия Лопухова, но на программах ее обозначали всего лишь как «балерину»: две другие русские дамы состояли в ранге «прима-балерины», а Замбелли была «первой танцовщицей-этуалью». Мордкину хватало забот управляться с воинственными настроениями его звезд, и когда на борту парохода у него случился приступ аппендицита, нашему турне грозила серьезная катастрофа».[1]

По словам Соколовой, репертуар составили «Жизель», «Коппелия» и дивертисмент под названием «Русская свадьба». На самом деле там были и другие балеты. В архиве Плещеева, например, хранится недатированное письмо Седовой из Миннеаполиса, где говорится: «Везде *Лебединое* имеет успех, особенно бал и последний акт, где Мордкин изобразил картину плачущих лебедей и танцы горя и отчаяния Одетты».[2] Звезды не ладили между собой и одна за другой покидали Мордкина. Гастроли закончились в Нью-Орлеане. Труппа распалась и перестала существовать.

20 января 1912 года «Московские ведомости» писали: «Бывший артист балетной труппы Большого театра г. Мордкин, года два-три тому назад променявший императорскую сцену на гастроли за границей, теперь желает снова попасть на сцену Большого театра. В этом смысле им в настоящее время ведутся переговоры с дирекцией». 12 апреля та же газета объявила, что «переговоры закончились приглашением его на петербургскую Мариинскую сцену». Слухи имели под собой почву. 6 февраля 1912 года Теляковский записал в дневнике, что администрация Большого театра против

---

[1] Lydia Sokolova Dancing for Diaghilev, p. 14.
[2] ГЦТМ, ф 210, ед хр. 148452.

возвращения Мордкина, но сам он, Теляковский, считает, что «главное в артисте — талант», и не может «допустить, чтобы артиста не взяли назад из-за дурного характера». Однако 14 марта директор признался, что пошел на уступки и решил взять Мордкина балетмейстером в Мариинский театр. 10 апреля он пометил: «Мордкин был у меня и очень просил его взять в Москву». 22 апреля хроникер журнала «Рампа и жизнь» уведомил: «М. М. Мордкин решил отказаться от предложенного ему поста балетмейстера петербургского императорского балета и заняться в Москве частной педагогической деятельностью. С этой целью г. Мордкин намерен основать «Художественные курсы пластики». На следующий день Теляковский, оказавшийся в Москве, пометил в дневнике: «Я приказал с Мордкиным заключить контракт». Актер снова возвратился в Большой театр.

Годы странствий не прошли даром. Мордкин должен был понять, что, при всей величине и самобытности, даже именно в силу самобытности, талант его принадлежал московской сцене. Героическая импульсивность, склонность к импровизации не нашли бы благодарной почвы на петербургской сцене и не встретили бы должного отклика в зале. Ведь и постановки Фокина встречали там отпор из-за «оргиастичности», а стихия этой «оргиастичности» всегда была продуманно организована и упорядочена. Кроме того, от премьера Мариинского театра требовалась безупречность академичной формы в классическом репертуаре. Мордкин же никогда не был безупречен по этой части, а теперь он все больше избегал «чистой классики», благо и на московской сцене появились сильные классические танцовщики.

7 октября 1912 года состоялся первый выход Мордкина. Рядовое представление «Саламбо» превратилось в событие, горячо встреченное зрителем. 8 декабря 1913 года, на очередной премьере Горского, Мордкин сыграл роли Зонневальда в «Шубертиане» и рыбака в «Любовь быстра!».

Через одиннадцать лет после «Дочери Гудулы» с образом Феба вступил в спор образ другого рыцаря средневековья. Граф Зонневальд противопоставил низости Феба благородство столь же однозначное. Интересная по замыслу переделка «Ундины» Жуковского не отразилась на характере героя. Напротив, сложность переживаний Гульбранда в «Ундине», его духовный конфликт сменились у Зонневальда «Шубертианы» безоглядной верностью долгу. Активность чувств принадлежала Ундине — Гельцер, а предмет ее переживаний лишь подчинялся воле обстоятельств. Статуарность Феба теперь гипертрофировалась у Зонневальда: чуть ли не половину балета он красовался в виде конной статуи. Во второй

картине рыцарь ехал через волшебный лес. Лесной царь пугал всадника, дочери лесного царя соблазняли. «Свет, — говорилось в сценарии, — падает на всадника, озаряя его неподвижно насторожившуюся фигуру». Далее хореограф отпускал рыцарю ровным счетом два жеста: Зонневальд заносил копье и ронял его, когда «лесная нечисть белым комком вскакивала на круп лошади».[1] В третьей картине Зонневальд вбегал на поляну, ведя коня под уздцы. Встретив Ундину, он поддерживал ее в pas de deux, но сам не танцевал. Рецензент премьеры описывал танец Гельцер, «качания в объятиях рыцаря — г. Мордкина, равно прекрасного ее кавалера, выразительного и сильного. Вот она качается над ним. Вот он, зачарованный, хочет поймать ее, а она, хохоча, ускользает».[2] Следовала вариация Ундины, за ней — танец нимф.

Во время второй вариации Ундины рыцарь засыпал, «очарованный грезою танца». Потом он отправлялся в обратный путь. «Нельзя же назвать действием верховую прогулку рыцаря», — недоумевал критик.[3] В последней картине Зонневальд приезжал к концу бала в замок, чтобы бросить ожерелье к ногам неверной Клотильды и уйти за Ундиной.

Танцовщик, умевший покорять стихийной силой своего искусства, был безмерно ограничен в правах, исполняя роли пеших и конных рыцарей. Слова, сказанные Белинским о балете («пластика, движущаяся, покинувшая свой пьедестал, свою спокойную неподвижность»[4]), опровергались в буквальном смысле. Специфика балетного спектакля противилась тому, что дозволяла специфика других сценических искусств. Играя Грозного в «Псковитянке», Шаляпин разгонял в кулисах лошадь и, вылетев на сцену, подымал ее у рампы на дыбы. Падал занавес. Обобщенная экспозиция оперной партии сразу задавала тему властной и дикой мощи. А балетный персонаж, закованный в доспехи и вознесенный на пьедестал, терял дар пластической речи.

Много свободнее чувствовал себя Мордкин в роли рыбака из балета «Любовь быстра!». Скульптура покидала здесь пьедестал, становилась подвижной, обретала самобытную динамику. В цитированной рецензии Ник. Эстет писал: «Г. Мордкин перевопло-

---

[1] Музей ГАБТ. Архив А. А. Горского, II-18

[2] Ник. Эстет. Балет. «Шубертиана», «Любовь быстра!», «Карнавал». «Московская газета», 1913, № 287, 9 декабря, стр. 6—7.

[3] М. Ликиардопуло. Бенефис кордебалета («Шубертиана».— «Любовь быстра!» — «Карнавал»). «Столичная молва», 1913, № 341, 9 декабря, стр. 5.

[4] В. Г. Белинский. Полное собранне сочинений, т. III. М., Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 93.

щается идеально. Он дал много очень яркого, характерного в роли грубого, сильного рыбака, с его топочущими, неуклюжими танцами».

В 1914 году Мордкин сыграл Петрония в балете «Эвника и Петроний». Роль была уже чисто пантомимной. На амплуа мимического актера Мордкин понемногу переходил и в очередных возобновлениях Горского: на премьере «Конька-горбунка» 14 декабря того же года он исполнял роль хана.

Пластика интересовала актера в самом широком смысле, включая ритмическую гимнастику, фехтование, эксцентрику.

В 1913 году Мордкин поставил интермедию посвящения Аргана в доктора для «Мнимого больного» Мольера на сцене Художественного театра. Премьера состоялась 13 марта. «Текста у нас, сотрудников, не было никакого, но каждый танцующей походкой двигался к Константину Сергеевичу и пугал его тем или иным медицинским инструментом»,— рассказывал А. Д. Попов.[1] Станиславский, обсуждая с А. Н. Бенуа обстановку интермедии, писал ему: «Красная переносная занавеска — совсем не compliqué! Ею очень увлечен Мордкин».[2] Поиски выразительности большей частью имели у Мордкина именно такой, внешний и по сути несложный смысл.

Слава пластического актера заставляла связывать его имя с новыми театральными начинаниями. Например, в том же 1913 году прошел слух, что Мордкин «переходит в труппу «Свободного театра», куда приглашен руководить всей хореографической частью постановок, а также и в качестве исполнителя. В составленном репертуаре имеется для него в виду роль Пьеро в пьесе «Покрывало Пьеретты».[3] Слух вряд ли имел основания, хотя бы потому уже, что девиз А. Я. Таирова — постановщика «Покрывала Пьеретты» был тогда: «Не надо пользоваться внешней декоративностью».[4] А внешняя декоративность преобладала в творчестве Мордкина.

В декабре все того же 1913 года состоялся благотворительный бал-маскарад на сцене Большого театра. «Участвовали артисты всех театров, начиная с Московского Художественного и кончая отдельными артистами цирка и кафешантана...— вспоминал Н. Ф. Монахов.— Одним из интереснейших номеров было выступление популярных тогда солистов московского балета М. М. Морд-

[1] Алексей Попов. Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, стр 61.

[2] К. С. Станиславский Собрание сочинений, т. 7, стр. 558.

[3] Театр и музыка. «Русские ведомости», 1913, № 226, 2 октября, стр. 5.

[4] Алиса Коонен. Страницы из жизни. «Театр», 1967, № 6, стр. 109.

кина и А. М. Балашовой, которые на стальных тросах, подтянутых к самому верху зеркала сцены, изображали какую-то пантомиму».[1]

Работу в театре все больше заслоняла концертная, постановочная и преподавательская практика. Во всех случаях Мордкина интересовала не академическая школа, а новые пластические течения. В апреле 1915 года Мордкин обратился в контору московских театров с просьбой разрешить ему «преподавание танцев и пластики у себя на дому и в учебных заведениях».[2] Разрешение было дано.

Как популярного танцовщика новой школы, еще не знакомого Петрограду, Седова привлекла Мордкина к участию в своем прощальном бенефисе 9 октября 1916 года. Она писала по этому поводу Плещееву: «На мой бенефис едет Мордкин. Это великий артист, и публика его еще не видала (наша)». Седова обещала: «М. М. Мордкин в акте «охота» в балете «Фараон» исполнит свою знаменитую вариацию охотника с луком, по ней все американцы сходили с ума, потом исполнит pas de deux с Балашовой, джипси — один и комическое pas с балериной».[3]

В танце с луком Мордкин был действительно неподражаем. «Комическое па» представляло собой норвежский танец на музыку Грига, явно подсказанный балетом Горского «Любовь быстра!». Плещеев, посетивший весной 1916 года Москву, находил в норвежском танце Мордкина «юмор, неуклюжесть движений и лишь отдаленный намек на карикатурность, намек, не нарушающий художественности этого пустячка».[4] После бенефиса Седовой критик похвалил и pas de deux, сделав, правда, упор на мастерство, с каким Мордкин поддерживал свою партнершу Балашову. Что же касалось собственно танца,— тут он выделил «красочность», заметив, что Мордкин исполняет вариацию «не трафаретно, оттеняя ее содержательность, а не только формы», однако оговорился: «Легкости в его танцах мало».[5] Кудрин нашел, что сочиненное Мордкиным pas de deux «мозаично и не стильно», а впрочем, восклицал: «Но как антична, хотя для танцовщика и несколько тяжела, фигура г. Мордкина!»[6] Особый успех имел танец «Итальянский нищий», или «Джипси», на музыку Сен-Санса, известный

---

[1] Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни. Л.— М., «Искусство», 1961, стр. 140.
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2481, л. 186.
[3] ГЦТМ, ф. 210, ед. хр. 148449.
[4] А. Плещеев Московский балет. «Вечернее время», 1916, № 1437, 1 апреля, стр. 3.
[5] А. Плещеев. На прощальном бенефисе. «Новое время», 1916, № 14584, 11 октября, стр. 7.
[6] К[удрин]. Балет «Дочь фараона». «Петроградский листок», 1916, № 279, 10 октября, стр. 4.

москвичам еще по «Карнавалу» Горского (1913), но поставленный там Мордкиным. Нищий этот выходил в лохмотьях с бубном: «Первая часть — мольба к публике: подайте милостыню. Он шатается от изможения. Получив воображаемый отказ, хватается за голову, посылает всех к чертям и начинает дикий танец. Последние chaînés — и падает наземь», — рассказывал Габович.[1] «Нищий — г. Мордкин оттанцовывал танец джипси, проделывая туры, как балерина»,— писал в цитированной рецензии Кудрин. Так или иначе, петроградцы увидели почти весь основной «актив» концертного репертуара Мордкина.

Еще в 1910 году Мордкин сочинил и целый балет «Азиадэ» («Арабские ночи») на музыку Л. Бурго-Дюкудре. Импресарио Сол Юрок указывает, что этот балет входил в репертуар второго американского турне Павловой и Мордкина.[2] В 1917 году Мордкин показал «хореографическую поэму» «Азиадэ» на арене московского цирка. По словам Я. А. Тугендхольда, представление имело успех «у самых широких слоев московской публики». Но критик считал «Азиадэ» вульгаризацией заветов Дягилева, Фокина и Бакста. «Мордкин дал зрелище, полное мишурной красивости, но чуждое гармонии в живописном и пластическом смысле, местами совершенно сумбурное и хаотическое». Тут же Тугендхольд признавал: «Зато хорош, силен, мужествен и страстно темпераментен, как всегда, был сам Мордкин, в лице которого стихия *мужского* танца нашла в России одно из наиболее счастливых своих воплощений».[3]

В апреле 1918 года балет Мордкина смотрел на арене цирка Никитина нарком по просвещению А. В. Луначарский. Печать сообщала: «Луначарский, заинтересовавшийся постановкой балета «Азиадэ» в цирке, сочувственно отнесся к мысли постановки этого балета также и в одном из петроградских цирков».[4] Майские гастроли Мордкина и Маргариты Фроман в Петрограде ограничились, однако, «Тщетной предосторожностью» и концертом. Зато в сентябре на экраны вышел фильм «Азиадэ» с Мордкиным и Фроман, снятый русскими кинопромышленниками.[5]

Весной 1918 года Мордкин ушел из Большого театра и занялся вольной концертно-постановочной практикой. Приметное событие

---

[1] Из беседы с М. М. Габовичем 18 октября 1961 г.

[2] Сол Юрок. Глазами импресарио. В сб. «Анна Павлова». Под ред. Е. Я. Суриц. М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 79.

[3] Я. Т[угендхоль]д. Московские театры. «Аполлон», 1917, кн. VIII—X, стр. 121.

[4] В Москве. «Почта вечерняя», 1918, № 8, 18 апреля, стр. 4.

[5] «Азиадэ» на экране. «Мир», 1918, № 36, 15 сентября, стр. 4.

в его тогдашних скитаниях — постановка танцевальных сцен в знаменитом киевском спектакле К. А. Марджанова «Овечий источник», приуроченном к первомайским празднествам 1919 года. В. Л. Юренева, игравшая Лауренсию, вспоминала, как в финале «народ, исполненный ликования», пускался в победный пляс. Мордкин «предоставлял нам свободу движений; главное — надо было передать настроение, вихрь взлетающих испанских плащей».[1]

1920 год застал Мордкина в Тифлисе. Организованная им студия показывала балеты «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Привал кавалерии», «Шопениана», «Карнавал», «Цветы Гренады» и другие, включая разнообразные программы дивертисментов.[2] В августе 1922 года Мордкин вернулся в Москву, снова был зачислен в Большой театр танцовщиком и назначен заведующим балетной труппой. Но в том же месяце он обратился к директору ГАБТ Е. К. Малиновской с письмом, где жаловался на тяжелые условия жизни (у него в Москве не было даже комнаты) и просил освободить его от работы.[3]

Опять настала бродячая гастрольная жизнь, с наспех собранным ансамблем, толкавшая на уступку требованиям вкуса и профессионализма. «Еще одно разочарование»,— так начал А. И. Абрамов отчет о вечере Мордкина и его труппы в Москве в начале 1923 года. Программу составляли короткие балеты-дивертисменты «Грезы» и «Карнавал». «Нужно, действительно, приехать из глубокой провинции, чтобы показать *такую* постановку», — писал рецензент о «Грезах». Но и «вермишель из Массне, Листа, Минкуса, Глазунова и Мусоргского, носившая наименование «Карнавал», была не многим лучше». О самом Мордкине в рецензии говорилось: «Он по-прежнему обаятельнейший мимист и обладает достаточным знанием дела». Танцевальная сторона «дела», однако, уже не выдерживала критики: «Для того, чтобы «красиво» взмахнуть плащом, не нужно носить имя Мордкина»,— писал Абрамов и добавлял, что «даже самый молоденький Мессерер из Большого театра для меня в тысячу раз интереснее. Да, «грузность», ее уж никак «из песни не выкинешь».[4]

Труппа Мордкина гастролировала по стране до конца 1923 года. 6 октября в «Правде» появился анонс: «В. Кригер и М. Мордкин

---

[1] Вера Юренева. Записки актрисы. М.— Л., «Искусство», 1946, стр. 172.

[2] Э. М. М. Мордкин о грузинском театре. «Эрмитаж», 1922, № 14, 15—20 августа, стр. 14; С. Абашидзе. Театр в Грузии. Балет (Сезон 1921—1922 г). «Жизнь искусства», 1922, № 32, 15—21 августа, стр. 3.

[3] ГЦТМ, фонд Е. К. Малиновской, ед. хр. 168694/904, л. 2 и об.

[4] Трувит [А. И Абрамов]. Из балетных впечатлений. На вечере Мордкина. «Театр и музыка», 1923, № 3, 17 января, стр. 478—479.

с труппой выезжают в турне по Америке и Европе. Везутся постановки: «Кармен» (новый балет, муз. Эспозито, декорации Якулова), «Привал кавалерии» (декорации Бориса Эрдмана) и др.».

Мордкин остался в Америке. 31 декабря 1925 года его студию в Нью-Йорке посетил Вл. И. Немирович-Данченко и пометил в записной книжке: «Не важные номера и вообще не важно».[1] Энн Барзель в статье «Европейские учителя танца в США» сообщает о Мордкине: «В Америке он сначала преподавал в Нью-Йорке, потом в школе Этель Филипс в Филадельфии, а последние десять лет имел свою школу в Нью-Йорке. Как преподаватель Мордкин был несколько эксцентричен, но уроки его были очень интересны и никогда — скучны. Жена Мордкина — Бронислава Пожицкая преподавала в школе мимику».[2] В 1937 году нью-йоркский корреспондент журнала «Дансинг таймс» оповестил: «Михаил Мордкин возвращается на сцену после долгого отсутствия в мировой премьере «Золотая рыбка».[3] Труппу Мордкина финансировала Лючия Чейз, бывшая там прима-балериной. Мордкин действительно возвратился на сцену, хотя ему было почти шестьдесят лет. В «Золотой рыбке», поставленной им на музыку Н. Н. Черепнина в оформлении С. Ю. Судейкина, он играл роль старого рыбака. В «Тщетной предосторожности» — Марселину. В «Весенних голосах» на музыку Штрауса — генерала. В балете «Трепак» на музыку А. Н. Черепнина — черта, гримируясь под Распутина. В репертуар входили также «Лебединое озеро» и «Жизель». В 1939 году на основе труппы Мордкина, но уже без его участия, возникла поныне существующая труппа Балле тиэтр. Мордкин скончался в Нью-Йорке 15 июля 1944 года.

Ф. М. Козлов

Роли классического и характерного амплуа часто совмещались в репертуаре танцовщиков московской труппы. Одним из выдающихся актеров такого плана был Федор Михайлович Козлов. Он родился 22 января 1882 года и был «определен на службу» в Большой театр с 1 сентября 1900 года, но сразу же уехал в Петербургское училище «для усовершенствования в танцах».[4] Через год Козлов стал корифеем труппы Мариинского театра. С 15 октября

[1] Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., ВТО, 1962, стр. 391.

[2] Ann Barzel. European Dance Teachers in the United States. „Dance Index“, 1944, Vol. III, Nr. 4—6, p. 86.

[3] Russel Rhodes. Mordkin comes back. „The Dancing Times“, 1937, May, pp. 189—190.

[4] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 1745, лл. 1, 5.

1904 года он вернулся в Большой театр вторым танцовщиком. Там он работал шесть лет.

Козлов выступал в pas de trois из «Лебединого озера», исполнял партию принца в «Волшебном зеркале» с принцессой — Балдиной, своей женой и партнершей. Лопухов вспоминает Козлова как танцовщика феноменальной виртуозности. По его словам, никто не мог сравниться с Козловым в искусстве партерного пируэта, где танцовщик этот достигал восемнадцати поворотов — цифры поистине баснословной. К тому же «пируэт делался на высоких полупальцах».[1] Но, подобно Мордкину, Козлов подвизался и в характерных танцах. В первом парижском «сезоне» он участвовал в «Половецких плясках». Григорьев называет его рядом с Розаем и говорит, что оба были превосходны.[2] В Большом театре Козлов чаще всего выступал в испанских танцах, и там его партнершей постоянно бывала Софья Федорова. Они исполняли испанский танец «Лебединого озера» и панадерос «Раймонды». «Чудный дуэт, полный огня и неистовства,— писал об их панадеросе Вашкевич.— Это — целая поэма страсти».[3] Примерно то же писал он и о сцене уличной танцовщицы и Эспады: «Поэму любви, верности, крови дает прекрасный, лучший из всего балета дуэт — г-жа Федорова 2-я и г. Козлов 1-й. У г. Козлова, очевидно, большой этнографический вкус и знания, потому так верен, так живописен его влюбленный тореадор».[4]

20 января 1910 года Козлов заменил Мордкина на третьем представлении «Саламбо». Его Мато не был так скульптурно выразителен, как у Мордкина, и не обладал таким же огненным темпераментом. Партия стала менее натуралистичной, но и утратила экспрессию.

Талант Козлова достиг зенита, и перед танцовщиком открывались заманчивые творческие перспективы. Но в сентябре 1910 года он и Балдина не вернулись из отпуска и были уволены. Козлов и Балдина уехали на три месяца в Америку и возвратились, чтобы сформировать собственную балетную труппу. «Ими заключен новый контракт в турне по Америке на 40 недель»,— сообщал 2 января 1911 года хроникер журнала «Рампа и жизнь».

Козлов, подобно многим балетным актерам того времени, стал антрепренером и премьером гастрольной труппы. Теперь он наез-

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 151.

[2] См: S L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 20.

[3] Ник. В[ашке]вич. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 269.

[4] Ник В[ашкев]ич. В балете. «Рампа и жизнь», 1909, № 27, 4 октября. стр. 665.

жал в Россию только для того, чтобы обновлять и пополнять состав этой труппы. В конце жизни Козлов занялся преподавательской деятельностью. Он умер в Голливуде 21 ноября 1956 года.

А. Е. Волинин

С 1 сентября 1901 года московская труппа обогатилась новым талантливым танцовщиком. Ровесник Козлова, Александр Емельянович Волинин (по метрике — Валинин) родился 4 сентября 1882 года.[1] Еще выпускным воспитанником он исполнил роль бакалавра Караско на премьере «Дон Кихота» Горского. Придя в Большой театр, где на первых ролях подвизались его учителя Тихомиров и Мордкин, он рано занял место рядом с ними. Горский его выдвигал. 10 января 1902 года «Московские ведомости» отметили балетный дивертисмент, шедший в Новом театре после «Соломенной шляпки» Лабиша: «Г-жа Николаева 3-я и г. Волинин плавно и красиво танцевали классическое адажио». На премьере «Дочери Гудулы» Волинин исполнил роль Аполлона в мифологическом балете «Время» — центральную мужскую партию в единственном ансамбле классического танца. Рецензенты-академисты называли имя Волинина даже раньше имени Мордкина, хотя аллегорический персонаж являл собой всего-навсего маскарадного «двойника» героя спектакля — офицера Феба. 5 декабря 1904 года в «Золотой рыбке» Волинин, как гласил рапорт режиссера, «вполне успешно заменил с одной репетиции в очень ответственных танцах с балериною больного артиста г. Тихомирова». А в 1907 году он вел себя уже как признанный премьер и отказался исполнить партию Духа воздуха в том же балете, потому что партию Духа огня поручили танцовщику кордебалета.[2]

В ряду премьеров Волинин занял свое, особое место. Он не обладал мужественной величавостью Тихомирова или темпераментом Мордкина. Его танец был юношески изящен и мягок. В 1908 году Вашкевич писал о Волинине в вариации четырех кавалеров из последнего акта «Раймонды»: «Более мягкого танцовщика, чем г. Волинин, у нас нет, и его танцы дают большое наслаждение даже одной своей техникой. В них есть что-то весеннее».[3] Оттого репертуар Волинина составляли преимущественно виртуозные танцевальные партии, роли юных наперсников и любовников. Тут были друг принца в «Волшебном зеркале», Миамун в «Дочери фараона», Кандине в балете «Роберт и Бертрам», Колен в «Тщетной предосторожности».

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 679, лл. 1—3

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед хр. 679, лл. 34, 38, и об

[3] Н и к. В а[ш к е]в и ч. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 269.

К сезону 1909/10 года в репертуаре Волинина значились уже все наличные балетные принцы: из «Волшебного зеркала», из «Лебединого озера», из «Спящей красавицы», а с ними простак Франц из «Коппелии», множество сольных виртуозных партий. Но это был и его последний сезон в Большом театре.

Летом 1910 года Волинин выступил в дягилевской антрепризе как партнер Гельцер. Предложила его, по-видимому, сама балерина, часто танцевавшая с ним в театре и на концертах. Они «должны были танцевать в *Сильфидах* и *дивертисменте*,— вспоминает Григорьев.— Оба, и Гельцер, и Волинин, были нам совсем незнакомы и являли полный контраст друг другу. Волинин был покоен и сдержан, Гельцер — чрезвычайно жива и восторженна». Московская пара выступила на открытии сезона 4 июня в дивертисменте после «Карнавала» и «Шехеразады». «Было наслаждением наблюдать их совершенную классическую технику и поразительную легкость и мягкость движений»,— пишет Григорьев.[1]

Волинин не вернулся в срок из отпуска и был уволен в числе других ослушников. В 1911 году он снова выступал с Гельцер — теперь в Берлине и Нью-Йорке. В 1912/13 году партнершей Волинина была известная лондонская танцовщица Аделин Женэ: они гастролировали в Англии, Австралии, Соединенных Штатах. С 1914 по 1925 годы Волинин был партнером Анны Павловой. Затем он оставил сцену и основал в Париже школу. Среди его учеников — Татьяна Рябушинская, Ивет Шовире, Лиан Дейде, Жан Бабиле, Антон Долин, Давид Лишин, Майкл Сомс, Андре Эглевский. В 1946 году Волинин поставил «Жизель» для Королевского Датского театра. Он умер в Париже 3 июля 1955 года.

Л. Л. Новиков

Пятью годами позже Волинина, в 1906 году окончил московское училище и был зачислен с 1 августа в труппу Большого театра Лаврентий Лаврентьевич Новиков. Через три дня после этого события ему исполнилось 18 лет. Но и тогда уже, в противоположность Волинину, он обещал повторить мужественный тип балетных актеров московской школы. «Молодой танцовщик в стиле Тихомирова, сильный, с широкими мужественными жестами, неплохой актер»,— вспоминал о нем Солянников[2] На первых порах Новиков оставался в тени Тихомирова, Мордкина и Волинина. В начале 1908 года он выступил партнером Мосоловой в «Коньке-горбунке», исполняя партию Мутчи. По данным «Ежегодника императорских театров» за 1908/09 год Новиков вел роли всего в двух балетах.

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, pp. 42, 44, 47
[2] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 234

В «Спящей красавице» он был одним из четырех женихов Авроры, в «Фее кукол» играл Арлекина. В следующем сезоне к его репертуару прибавилось сразу десять балетов. В перечне ролей появилась Голубая птица, которую он танцевал с Мосоловой — Флориной.

К началу следующего сезона, с уходом Мордкина и Волинина, положение Новикова в труппе резко изменилось. Он получил роли Дезире, принца из «Волшебного зеркала» и ряд сольных партий. 27 марта 1911 года Теляковский пометил в дневнике: «Вследствие болезни Тихомирова Гельцер не хочет ехать в Петербург и боится танцевать «Баядерку». У нас без Гельцер не может состояться балет во вторник и четверг, а потому я вызвал Гельцер к телефону и лично с ней переговорил, убедив ее во всяком случае приехать завтра в Петербург и репетировать «Баядерку», захватив с собой балетного артиста Новикова». Гельцер и Новиков приехали и выступали 29 и 31 марта, но не в «Баядерке», а в «Дон Кихоте». «Говорят, он совсем еще молодой танцовщик. Но хорошо держится, недурно играет»,— писал рецензент «Петербургской газеты» 30 марта. А вечером после второго выступления Теляковский отметил: «Новиков талантливый молодой танцор. Он имел редкий успех у публики второго абонемента — особенно в последнем акте, где ему так много аплодировали, что, несмотря на его нежелание, ему пришлось повторить» К годовому окладу Новикова прибавили 500 рублей и перевели в танцовщики первого разряда. Но летом Новиков стал партнером Павловой и осенью вернулся в Москву лишь затем, чтобы надолго распрощаться с московской публикой.

«Центром исполнения воскресного спектакля был, конечно, молодой танцовщик г. Новиков, в первый (если не считать эпизодической роли в «Спящей» в прошлую среду) и в последний раз выступивший перед московской публикой в этом сезоне,— писал рецензент — Г. Новиков еще в прошлом году обращал на себя внимание и с уходом с московской сцены г. Мордкина заставлял надеяться, что московский балет все же не останется без танцовщика. Как видно, надежды эти не сбылись». Автор рецензии не упрекал беглеца, которого соблазнили не деньги и слава, а перспектива настоящей работы «А что ему работа нужна и многое она ему дала, даст и дает — г. Новиков доказал своим выступлением в роли принца в «Волшебном зеркале». Давно нам не приходилось видеть на московской сцене такого гибкого и законченного в своей легкости артиста».[1]

---

[1] Феатис Балет «Волшебное зеркало» «Новости сезона», 1911, № 2261, 18 октября, стр 7.

Новиков стал партнером Павловой. В 1912 году он исполнил главные роли в «Прелюдах» Листа и «Семи дочерях горного короля» Спендиарова, поставленных Фокиным для труппы Павловой. Зимой следующего года Москва увидела Новикова в концерте Павловой на сцене Большого театра. Премьерша и премьер исполнили адажио из второй картины «Раймонды», вакханалию Глазунова, вальсы Шопена и Рубинштейна. Новиков выступил и в сольном характерном танце «Пират» на музыку Пуни (из «Корсара»). «Даровитый, вдумчивый, серьезный танцовщик и безупречный кавалер... — писал рецензент. — Он только еще раз подтвердил, что возлагавшиеся на него надежды, когда он был в труппе московского балета, с избытком оправдались».[1] Следующим летом Павлова приехала в Москву с другими партнерами. Новиков вернулся в Большой театр.

На премьере «Конька-горбунка» 14 декабря 1914 года он танцевал партию Океана в pas de trois с Жемчужинами — Балашовой и Каралли. К нему вернулись многие старые партии, прибавились новые. Критик «Московских ведомостей» 10 сентября 1915 года заявлял, что Новиков теперь — «лучший классический танцовщик труппы. Артист танцует без всяких фокусов, к которым другие прибегают, чтобы обратить на себя внимание. Г. Новиков красиво держится на сцене и не старается рисоваться». В марте 1916 года, на дебюте Каралли в роли Эвники, Новиков был ее партнером в партии греческого танцовщика. 24 апреля он исполнил роль пастуха Навтия на премьере Пятой симфонии Глазунова. «Удивительно пластичны гг. Жуков и Новиков»,— заметил рецензент.[2] В 1917 году Л. Н. Егорова пригласила Новикова на роль Зигфрида в «Лебедином озере», шедшем для ее прощального бенефиса в Мариинском театре. Назавтра после спектакля Светлов назвал Новикова одним «из самых изящных и ловких кавалеров». Критик писал: «В его опытных руках балерина должна себя чувствовать смело и свободно. Драматическая игра г. Новикова отличается разработанностью и продуманностью деталей, которые он художественным вдохновением и чуткостью синтемизирует в цельный и колоритный образ. Танцует он с блеском и непринужденностью, с легкостью и смелостью удивительными (например, блестяще выполненный большой пируэт во втором акте). Это превосходный представитель московской школы мужского классического

---

[1] М Э — л ь. Вечер танцев Павловой. «Рампа и жизнь», 1913, № 7, 17 февраля, стр. 9.

[2] Я к Л ь в о в [Я Л. Розенштейн] «Тщетная предосторожность» и «5-я симфония» Глазунова. «Рампа и жизнь», 1916, № 18, 1 мая, стр. 12.

танца, и успех он имел у нас величайший».[1] К тому времени Новиков уже успел заявить себя и как хореограф.

В сентябре 1915 года он поставил танцы в опере «Гугеноты», поручив сольную партию — в очередь — Софье Федоровой и Каралли. 3 апреля 1916 года хроникер журнала «Рампа и жизнь» сообщил: «Молодой балет во главе с гг. Новиковым и Жуковым рискнул проявить свое дарование вне стен императорской сцены. Для первой работы была избрана слишком обширная программа — и новая, и старая хореографическая школа, и даже веселые танцы». Речь шла о концерте, показанном 29 марта на арене цирка Саламонского. Программа действительно была пестрой. Она началась парадом «Артисты балета на арене цирка». Затем исполнялись «Празднество сбора винограда» на музыку Глюка и «Картинка прошлого» на музыку Шопена, повторявшие, в первом случае, Горского, во втором — Фокина. Отделение «юмора и свободной хореографии» составили номера: «Лубок», «Англичанка», «Пьеро и две Пьеретты», «Партерные гимнасты», «Веселые негры», «Близнецы-буффоны», «Полька-флирт». В целом все смахивало на те концерты зарубежной эстрады, где русские танцовщики делили программу с актерами цирка и мюзик-холла. Балетная молодежь совмещала серьезное с пародией, проявляя немалую дерзость.

В 1916 году Новиков поставил в студии театра Зимина балет Л. И. Канкаровича «Умер великий Пан». В мае 1918 года балет исполнялся на сцене Никитского театра: постановщик изображал Пана, а юная Викторина Кригер — нимфу. 28 мая на открытой сцене летнего сада «Аквариум» Новиков поставил «Нарцисса» Черепнина, исполнив центральную роль с партнершей Еленой Адамович — нимфой Эхо. Образцами для Новикова являлись «Послеполуденный отдых фавна» Нижинского и «Нарцисс» Фокина с Нижинским в главной роли. Критик московского издания газеты «Новая жизнь» писал, что «излюбленная Новиковым в «Великом Пане» барельефность» повторялась и в композиции групп «Нарцисса». К обеим постановкам относилось сказанное в связи с «Нарциссом»: «Эти живые барельефы могли обращаться то в гротеск, то, наоборот, создавали настроение мистерии, действа. Этой смесью обусловливалась некоторая калейдоскопичность действия, и все фигуры имели прежде всего отрывистый, причудливый характер, вследствие чего постановка «Нарцисса» на московской сцене уходит от реалистично стильной фокинской постановки,

---

[1] С[ветлов]. Прощальный бенефис Л. Н. Егоровой «Петроградская газета», 1917, № 22, 23 января, стр. 5.

являясь шагом вперед в сторону новейших, полуфутуристических исканий, роднящих ее с достижениями Камерного театра».[1] Критик, должно быть незнакомый с балетом Нижинского, искал близлежащих ассоциаций с московской театральной практикой. Между тем сказанное им объективно свидетельствовало о том, что Новиков и «Нарцисса» стремился ставить не столько по Фокину, сколько по Нижинскому, что делало честь проницательности критика и смелости постановщика. Недаром «Нарцисса» Новикова приветствовал и такой серьезный музыкальный критик, как В. В. Держановский.[2] Художественные открытия Нижинского, вызвавшие бурную полемику за шесть лет до того, во времена парижской премьеры «Послеполуденного отдыха фавна», теперь вызвали достаточно острую полемику в Москве. А поскольку противники имели дело не с оригиналом, а с несовершенной модернизацией Черепнина и Фокина под Нижинского, упреки в адрес Новикова звучали во многом убедительно.

Н. А. Марквардт писал: «Л. Л. Новиков в постановке «Нарцисса» Н. Черепнина смешал два принципа постановки — круговые и плоскостные движения. Последние, взятые с египетских ваз, совершенно не вяжутся ни с музыкой, ни с сюжетом балета».[3] Другой рецензент открыто иронизировал: «Овидий, Бакст и Черепнин (не пугайтесь смеси имен) были бы не менее изумлены постановкой мифологической хореографической картинки «Нарцисс» в трактовке танцовщика Новикова и декорациях художника Федотова, чем мы, злополучные зрители».[4] Балет прошел единственный раз. И «широкая публика», и выражающая ее вкусы часть критики предпочитали Новикову-балетмейстеру Новикова-танцовщика.

24 июня один из ругателей «Нарцисса» похвалил Новикова — Альберта в «Жизели» с Рейзен в главной роли. Особенно же понравились ему «очаровательные типы детей моря, полных дикой и прелестной грации, лукавства и огня»,[5] которые создали Новиков и Девильер в балете «Любовь быстра!», показанном после «Жизели». То было одно из последних выступлений Новикова в Москве. Он появился еще несколько раз на сцене «Аквариума», в ча-

---

[1] Геннадий Янов. Балет в «Аквариуме». «Новая жизнь», М., 1918, № 2, 2 июня, стр. 6.

[2] См.: В. Держановский. «Нарцисс» Черепнина (Премьера в «Аквариуме»). «Новости дня», 1918, № 51, 29 мая, стр. 4.

[3] Н. Колосов [Марквардт]. Балет в «Аквариуме». «Жизнь», 1918, № 29, 30 мая, стр. 4.

[4] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 5, 29 мая, стр. 4.

[5] С. Сол. Летний балет. «Четвертый час», 1918, № 21, 24 июня, стр. 2.

стности 15 августа исполнил роль Путника в «Тамаре» Балакирева, поставленной Горским. В конце того же месяца он отправился на очередные заграничные гастроли, из которых уже не вернулся.

В 1919 году Новиков вступил в труппу Дягилева, где танцевал в «Сильфидах» и «Петрушке». В 1921 году он вновь присоединился к Павловой, теперь и как партнер, и как хореограф. Для ее труппы он поставил балет «Русские сказки» на музыку Лядова и сокращенную версию «Дон Кихота». В 1928 году Новиков основал в Лондоне школу, но в следующем году уже оказался в Чикаго балетмейстером оперного театра. В 1941—1945 годах он был балетмейстером Метрополитен Опера в Нью-Йорке. Умер Новиков 18 июля 1956 года.

Совсем иначе сложилась судьба Жукова, младшего сподвижника Новикова по театру и постановочным опытам за пределами казенной сцены.

Л. А. Жуков

Леонид Алексеевич Жуков родился 8 апреля 1890 года, окончил Московское театральное училище и был зачислен в балетную труппу Большого театра с 3 октября 1909 года. Стройный, привлекательный юноша годился и в балет, и в оперу, и даже в драму. В «Ежегоднике императорских театров» за сезон 1909/10 года указано и 17 выступлений Жукова на сцене Малого театра. Быть может, потому Горшкова сожалела в мемуарах, что Жуков «не целиком отдал себя искусству»,— судила она, конечно, со своей балетной точки зрения. На ее взгляд, Жуков «имел прекрасные данные для балета и громадные возможности. Обладал сценической внешностью, имел игривую юношескую живость и комедийный уклон».[1] Горшкова хвалила его и как редкостного кавалера в поддержке. Но все эти качества лишь отчасти могли проявиться в партиях друга принца в «Волшебном зеркале» или принца Авенана в «Спящей красавице»— наиболее приметных у начинавшего Жукова. Правда, к концу следующего сезона из его репертуара выпали многие кордебалетные места; взамен появились трубадур Беранже в «Раймонде» и даже Дезире. Причины были те же, какие выдвинули на амплуа первого танцовщика предшественников — Волинина, а потом Новикова. Опять единственным постоянным премьером Большого театра оставался Тихомиров, другие пребывали за границей. Потому же во время петербургских гастролей Гельцер и Тихомирова появлялись в отзывах прессы такие, например, слова: «Успех москвичей делил и молодой совсем артист Жуков,

---

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 186.

он изящен, строен и пластичен».[1] Эти качества, несомненно, были присущи Жукову. Теперь открывалась возможность их проявить.

«В предстоящем сезоне... перейдет на амплуа танцовщиков г. Жуков, удачно выступивший в «Спящей красавице»,— сообщал 21 августа 1911 года хроникер журнала «Рампа и жизнь». Жуков исполнял роли, где требовался классический танец. Им сопутствовали другие роли, построенные на свободной пластике: Нар-Авасс и бог Эшмун в «Саламбо». «Очень хорош был в роли Нар-Авасса г. Жуков, все более и более обращающий на себя заслуженное внимание публики»,— писал М. Я. Шик.[2] Правда, в ту пору московская труппа настолько обеднела первыми танцовщиками, что роль Мато исполнял И. Е. Сидоров, уже двадцать лет подвизавшийся на ролях пантомимного плана, таких, как брамин в «Баядерке» или Ротбарт в «Лебедином озере».

К сезону 1911/12 года в труппу вернулся Мордкин, но Жуков сохранил свои места и даже получил характерную роль Эспады, чередуясь с Мордкиным. Тогда же он стал партнером Гельцер и ездил с ней на гастроли в Вену. Репертуар был разнообразен — от вальса Шопена до «Еврейской вакханалии» Сен-Санса. В 1913 году, после концерта Кшесинской и Гельцер в театре Солодовникова, пресса особенно хвалила Жукова за вариацию из pas de deux Одиллии и Зигфрида. «Отличным партнером г-жи Гельцер был московский танцовщик г. Жуков. Кроме совместных нумеров, г. Жуков с громадным успехом исполнил solo из *Лебединого озера*, по требованию публики затем повторенное два раза»,— писал рецензент.[3] «Очень хороший кавалер г. Жуков — пластичный, изящный. Его вариация из «Лебединого озера» вызвала бурю восторгов. В танцах Жукова есть что-то античное»,— заявлял другой рецензент.[4]

В 1916 году Жуков начал пробовать силы как балетмейстер. В упоминавшемся концерте молодого балета на арене цирка ему принадлежал, например, номер «Пьеро и две Пьеретты». В декабре того же года этот номер был показан на гастролях в Петрограде под названием «Веселые Пьеро». По словам Кудрина, исполнители «немножко пошалили» в этой пляске, «состязались даже, кто ногу выше подкинет. И, представьте, г-жа Каралли так

---

[1] G. Москвичи в петербургском балете. «Рампа и жизнь», 1911, № 18, 1 мая, стр. 11.

[2] Максимилиан Шик В балете «Рампа и жизнь», 1911, № 47, 20 ноября, стр. 9.

[3] «Московские ведомости», 1913, № 43, 21 февраля, стр 4.

[4] Льв. [Я. Л. Розенштейн]. Вечер Е. В. Гельцер и М. Ф. Кшесинской «Рампа и жизнь», 1913, № 8, 24 февраля, стр 9

закинула, что ее носок на целую четверть превзошел ее красивую голову».[1] Горшкова вспоминала, что Рейзен «отлично танцевала вальсы и разные западные танго на концертах с Л. А. Жуковым». Очевидно, такие постановки танцев были «потолком» Жукова. Талантливый танцовщик не был оригинален как хореограф. Об этом свидетельствовали и его позднейшие постановочные опыты.

После революции Жуков вел в Большом театре почти весь классический репертуар. Среди его ролей были Конрад («Корсар»), Базиль («Дон Кихот»), Колен («Тщетная предосторожность»), Франц («Коппелия») и другие. В 1923 году он поставил на сцене Большого театра два одноактных балета на музыку Римского-Корсакова: «Испанское каприччио» (9 мая) и «Шехеразада» (16 декабря). За редкими исключениями, пресса отнеслась к постановкам Жукова сдержанно. В. П. Ивинг похвалил «Испанское каприччио» явно в пику Горскому, чтобы оттенить провал «Грота Венеры», шедшего в тот же вечер; по сути же хвалы относились к работе художника Ф. Ф. Федоровского.[2] Недаром редакция поместила рядом с рецензией Ивинга другую; в ней о том же «Испанском каприччио» говорилось, что на музыку Римского-Корсакова «нам преподносят что-то изуродованное, рассеянное и изломленное».[3] Резкие отзывы вызвала и «Шехеразада»: «Была какая-то расхлябанная канитель, беспомощная мешанина из quasi-восточных поз, никчемной толкотни и экзотики дурного вкуса. В «Шехеразаде» несколько повторяющихся мотивов. И они каждый раз до шаблона, до назойливости интерпретируются одними и теми же движениями».[4] Пресса была права. Оба балета недолго продержались на сцене. Впоследствии Жуков ограничил свою деятельность возобновлениями репертуарных спектаклей. Он ставил «Лебединое озеро», «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан» и другие балеты на сценах разных театров страны. Более значительна была его педагогическая деятельность.

Умер Жуков в Москве 3 ноября 1951 года. «Не умевший ни дня провести в праздности, вне творчества, вне театра, он успел в своей жизни сделать немало...» — вспоминал дирижер Ю. Ф. Файер.[5]

---

[1] К[уд]рин. Хореографический вечер в зале Музыкальной драмы. «Петроградский листок», 1916, № 346, 16 декабря, стр. 5.

[2] См.: В. Ивинг. Балет. «Театр и музыка», 1923, № 11, 22 мая, стр. 822.

[3] Валентин Щербаков. «Испанское каприччио». «Театр и музыка», 1923, № 11, 22 мая, стр. 822.

[4] Трувит [А. И. Абрамов]. «Шехеразада». «Новый зритель», 1924, № 1, 8 января, стр. 12.

[5] Юрий Файер. О себе, о музыке, о балете. М., «Советский композитор», 1970, стр. 271.

Мастера пантомимы

В начале века московская труппа обладала крупными мастерами пантомимы. Здесь, как и в Мариинском театре, сберегались давние традиции жанра: они открывали простор актеру и ограничивали права актрисы. Мимическое женское амплуа сводилось преимущественно к ролям величественных королев, прекрасных соперниц и добродетельных мамаш. Горский, приверженец мимодрамы, пытался расширить границы амплуа, но не слишком в этом преуспел. Роль старой цыганки Гудулы, намеченную сначала для Софьи Федоровой, исполняла актриса Другашева, не выходившая за рамки мелодраматизма. Роль старухи в «Золотой рыбке» даже Софья Федорова не могла вывести из ее иллюстративного однообразия, при всех внешних переменах сюжетного порядка. Еще менее интересной была роль мачехи в «Волшебном зеркале»; ее исполнительница Балдина отнюдь не славилась актерским мастерством. Значительнее были находки в ролях, сочетавших развернутый пантомимный текст с текстом танцевальным, но они уже не относились к пантомимному амплуа в его чистом виде.

Зато по-прежнему разнообразным было амплуа пантомимного актера. Оно знало партии героического, драматического, комедийного и гротескного плана, включая роли травести — Марселину в «Тщетной предосторожности», фею Карабос в «Спящей красавице». К ролям старого репертуара прибавилось множество новых. Одна только «Дочь Гудулы» насчитывала десятки персонажей, индивидуализированных в манере «реалистической драмы». В «Саламбо», в «Эвнике и Петронии» новейшая стилизация ставила свои задачи. Приемы театрализации фольклора проступали в балете «Любовь быстра!». Переосмыслялись и многие роли в старых, но выправленных Горским балетах. Например, в «Дочери фараона» сам фараон получил имя Рамзеса II, а с именем и «портретность» облика. В «Жизели» исполнитель роли лесничего был призван искать доброе в злом. В академических балетах появлялись не предусмотренные авторами пантомимные эпизоды и персонажи, а значит, и специально подобранные исполнители. Вашкевич в рецензии на новую «Раймонду» отметил как раз такой случай: «Г. Гулин — воспитатель детей графини дал живописную фигуру средневекового монаха, хотя по гриму и по походке немного молод. Картина общей молитвы, когда он стоит с молитвенником выше всех, одна из удачных».[1] Традиции сплетались с поисками нового. Приемы балетной пантомимы, отобранные и

---

[1] Ник Ва[шке]вич. Балет. «Рампа», 1908, № 17, 14 декабря, стр. 270.

отшлифованные поколениями актеров, иной раз явственно проступали в новонайденном. Одновременно протекал обратный процесс. Новое обогащало традиции и, вливая в них свежую кровь, спасало от увядания и гибели. Показательны в этом плане творческие биографии двух виднейших актеров-мимов И. Е. Сидорова и В. А. Рябцева. Репертуар каждого был разнообразен. Но, как это было и у их предшественников в XIX веке — Ваннера, Гельцера, Рейнсгаузена, склонности и предпочтения выступали все же достаточно. Сидоров продолжал линию «благородных героев» и «злодеев». Рябцев облюбовал комические роли. С 1910 года прочное место рядом с ними занял А. Д. Булгаков, отслуживший в Петербурге полный срок службы.

И. Е. Сидоров

Сын «бывшего дворового человека» Иван Емельянович Сидоров родился 23 марта 1872 года.[1] Он окончил училище и был принят в Большой театр 1 сентября 1891 года. В «деле» Сидорова хранится записка графини С. А. Толстой, набросанная карандашом на визитной карточке и адресованная управляющему конторой Пчельникову:

«Многоуважаемый Павел Михайлович, заходила к Вам по поводу моей прошлогодней просьбы. Я еще весной просила отнестись благосклонно и прибавить, если возможно, вознаграждение танцовщику Сидорову; он бедный человек, содержит семью, а сестра его меня усиленно об этом просит; если можно, не откажите в моей просьбе. Жалею, что не застала Вас сама. Жму Вам руку. *С. Толстая*».[2]

О том, что Сидорову жилось туго, свидетельствует и его собственное прошение 1894 года «выдать вид на жительство во всех городах Российской империи сроком с 18 апреля по 20 августа сего года (на время летнего отпуска в казенных театрах.— *В. К.*), с правом участия в спектаклях на разных сценах в провинции». Вид, полученный Сидоровым, испещрен печатями Харькова, Бреста, Одессы, Батума, Новороссийска, Ростова-на-Дону, Севастополя.[3] В гастролях по провинции Сидоров танцевал и выступал как актер драмы.

Актерские способности сразу заслонили деятельность Сидорова-танцовщика. При балетмейстере Мендесе, в первые годы службы, Сидоров выдвинулся в пантомимных эпизодах. Он исполнял партию работника в «Роберте и Бертраме», скорохода в «Хру-

---

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп. 3, ед. хр. 3307, л 1
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп 3, ед. хр 3307, л. 22
[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп 3, ед. хр. 3307, лл. 11, 12 и об

стальном башмачке» и т. п. К концу четвертого сезона репертуар его расширился. Тут был жрец Акбар в балете «Брама» и главный жрец в «Дочери фараона», сержант в балете «Катарина, дочь разбойника», Данила в «Коньке-горбунке» и доктор в «Хрустальном башмачке». В 1898 году к ролям Сидорова прибавились Юпитер в «Звездах» и сэр Джемс Плумпетермир в «Фее кукол».

Когда Хлюстина сменил Горский, репертуар Сидорова сократился; зато появились «молодые» роли: друг принца в «Лебедином озере», клерк Робер Пуспен в «Дочери Гудулы».

Горский скоро оценил гибкое дарование Сидорова, стал поручать ему партии, где характерный танец являлся основой образа. В «Золотой рыбке» Сидоров исполнял восточный танец на музыку Сен-Санса с прикомандированной к Большому театру петербургской танцовщицей Эдуардовой. В опере «Жизнь за царя» он выходил, загримированный старым паном, и лихо гарцевал в мазурке. В «Дон Кихоте» заменял Мордкина и Новикова в Эспаде. В «Корсаре» играл роль Бирбанто и вместе с Софьей Федоровой исполнял воинственный танец.

Но главным делом Сидорова оставалась пантомима. Актер подхватывал любые задания. Фронтальные и профильные позировки, скупой жест, словно выточенное из камня лицо с удлиненным разрезом глаз и подвязанной бородкой фараонов, в сочетании с костюмом по эскизу Коровина, делали Рамзеса — Сидорова похожим на ожившую статую. Он был величествен, грозен, холоден, как истый «потомок богов». Совсем другим был его Гамилькар, царь Карфагена. За властной широтой движений таилась страсть, вскипавшая в драматические моменты действия. Современники усматривали в Гамилькаре — Сидорове «влияние шаляпинского Олоферна».[1] Сравнение было тем более лестным, что единственным выразительным средством балетного актера являлась пластическая речь. Когда Большой театр лишился Мордкина и Федора Козлова, к Сидорову перешла роль Мато. Это оказалось трудным испытанием. Юношеская горячность Мато была ему не под силу, и опытный актер не столько играл, сколько показывал, как надо играть героическую роль.

Другое дело — драма лесничего Ганса в «Жизели». Здесь требовалась не героика, а характерность. И актер раздвинул пределы роли, создав, по сути, новый образ. М. Н. Горшкова проницательно усмотрела трагизм в его Гансе. Традиционный злодей, каким обычно изображали Ганса, вдруг обнаружил сложность

---

[1] Серг Мамонтов «Саламбо» «Русское слово», 1910, № 8, 12 января, стр. 5.

психологических качеств. Ганс у Сидорова, диковатый лесной бродяга, хмуро претендовал на внимание Жизели, а когда появлялся соперник, ревниво и мстительно вступал с ним в неравный спор. «Казалось, что он не мог справиться со своими страстями»,— вспоминала Горшкова. Но она же писала, что Ганс — Сидоров во втором акте «вызывал у зрителя жалость».[1] Привыкший к одиноким лесным скитаниям, он не пугался вилис. Напротив, движимый раскаянием, он принимал справедливую кару. Открытое закрепилось в дальнейшей сценической жизни «Жизели». Образ Ганса, изменяясь в трактовке разных актеров, сохранил внутреннюю сложность.

Подымаясь в роли Ганса до трагизма, Сидоров свободно владел и средствами комедийной характерности. Он был важным и тупым отцом Никеза в «Тщетной предосторожности». Его хан в «Коньке-горбунке» неизменно забавлял публику своей бестолковой добродушной хлопотливостью, своим старанием невпопад угодить Царь-девице.

Обширный репертуар Сидорова требовал частых выступлений. Это не помешало ему с 1 октября 1910 года нести обязанности помощника балетмейстера. 21 ноября 1911 года он был назначен, «в виду встречающейся надобности для оперных артистов при сценическом изучении ролей, практики жестикуляции, поз и пластических движений», преподавателем этих артистов.[2] По выслуге лет Сидоров был оставлен в труппе на контракте и играл в Большом театре до 1930 года. В 1930—1934 годах он работал в труппе Московского Художественного балета под руководством Викторины Кригер. Там он исполнил роли Коппелиуса и сэра Хипса в «Красном маке». Умер Сидоров 4 августа 1944 года.

В. А. Рябцев

1 сентября 1898 года, семью годами позже Сидорова, в труппу Большого театра вступил еще один замечательный мим, Владимир Александрович Рябцев (родился 28 мая 1880 года). По внешним данным актеры являли полную противоположность друг другу и оттого часто встречались в спектаклях. В «Волшебном зеркале» представительный Сидоров изображал короля, а невысокий, подвижный Рябцев — предводителя гномов, танцевавшего в кругу гномиков, воспитанников школы. В «Спящей красавице» величественно округлые пластические «реплики» короля Флорестана — Сидорова скрещивались с отрывистыми, визгливыми интонациями «речи» феи Карабос — Рябцева. В «Тщетной предосторожности»

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 180—181.
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3307, л. 38.

разбитная и смекалистая Марселина — Рябцев не без удовольствия отзывалась на топорные комплименты отца Никеза — Сидорова. В «Коньке-горбунке» Иванушка — Рябцев, словно ненароком встревая в действие, обнаруживал, что глуп-то на самом деле не он, а раскисший от любви к Царь-девице хан — Сидоров.

Роль Иванушки-дурачка перешла к Рябцеву от Гельцера. Так продолжилась в XX веке традиция, восходящая к балетам-дивертисментам Аблеца, Глушковского, Лобанова, где «ломали комедию» в приемах народного балагана. Балетный Иванушка унаследовал многие черты знаменитых Филаток, перекочевавших на императорскую сцену из-под ярмарочных качелей: прямолинейное ухарство, неприхотливость шуток, рассчитанных на покладистого зрителя. Традиция передавалась из рук в руки и отличалась живучестью. Она отстояла себя, когда Сен-Леон попробовал транспонировать ее в духе итальянских и французских пантомим и погрузил в фантастику романтического балета.

Теперь традиции предстояло состязание с двойником — опоэтизированной, философски переосмысленной своей стилизацией в облике фокинского «Петрушки». В искусстве такого актера, как Рябцев, традиция, отзываясь на зов времени, преображалась парадоксально, предупреждая приход противника. За два года до постановки «Петрушки» рецензент «Конька-горбунка» сетовал, что только Рябцев — Иванушка передал «лирическую грусть» русской сказки: «Художественная фантазия его нарисовала интересный образ, полный теплого юмора».[1] После фокинского «Петрушки» эта традиция показалась было исчерпанной. В 1918 году критик упрекнул Рябцева за то, что в Иванушке он «доводит свою дурачливость порою до пошлости», «до степени балаганного шута из царства водки, каруселей и семечек».[2] Мало того, Рябцев сам в 1921 году поставил «Петрушку» Стравинского и исполнил роль Арапа. Все же трагический балаган «Петрушки» не в силах был вытеснить старую площадную традицию, заставлявшую дивиться ее долголетию.

В творчестве Рябцева вообще соседствовали, казалось бы, несовместимые жанровые и стилистические приемы пантомимы. Между тем, то было характерно и для московского, и для петербургского балета и по-своему выражалось в искусстве актера Мариинского театра Л. С. Леонтьева, младшего современника Рябцева. Оба блистательно владели пантомимой русского балета

---

[1] N. N. [Н Н. Вашкевич]. Балет. «Рампа», 1908, № 10, 26 октября, стр 162.

[2] Николай Марквардт. «Конек-горбунок» «Театральный курьер», 1918, № 15, 4 октября, стр. 5.

XIX века, впитавшей приемы мастеров разного времени и разных стран. Достаточно упомянуть имя Жюля Перро, искавшего в пантомиме реалистическую комедийность и подлинность драматизма, или имя Леона Эспинозы, утверждавшего сатирический гротеск с элементами акробатики и клоунады. Последние крупные представители старой трагикомической пантомимы Рябцев и Леонтьев прошли практику балетов Горского и Фокина и стали восприемниками новой пантомимы, родившейся в балетах-драмах советских хореографов.

Рябцев, в противоположность Леонтьеву, на классический танец не покушался. Он начал с гротескно-танцевальных партий. К предводителю гномов прибавился воришка Бертрам, чье действие на сцене являло сплошную цепь танцевальных трюков. Больше акробатики, чем танца, содержала партия обезьяны в балете «Дочь фараона». Партии эти сохранялись в репертуаре Рябцева. Но Горский, пользуясь танцевально-пластическим даром Рябцева для прямого изображения обезьяны или — опосредованного — Кота в сапогах, скоро разглядел в нем незаурядного актера. К 1905 году, когда Рябцеву не было еще и двадцати пяти лет, он переиграл множество ролей. Тут был вертлявый шут из «Золотой рыбки», бродяга из «Дочери Гудулы»; но уже тогда преобладали роли не танцевальные и не молодые. К таким ролям принадлежали Санчо Панса и Исаак Ланкедем из «Корсара». Вскоре к ним прибавились Марселина, фея Карабос, а впоследствии — Коппелиус.

О поразительной способности Рябцева перевоплощаться рассказала Горшкова. Он был «грубоватым, жадноватым, глуповатым, хитроватым и покорным своему хозяину» Санчо. «Старый маньяк» Коппелиус становился у Рябцева трогателен, когда рушились его фантастические мечты. Сложную гамму состояний передавал Рябцев в буффонном образе Исаака. Деловито предлагал тот красавицу богатому покупателю и торговался с ним до седьмого пота. Но когда корсары отнимали у Исаака и невольницу, и деньги, «его маленькая фигурка посреди сцены Большого театра, на коленях, с вывернутыми карманами, показывающими, что он нищ, и целый Вавилон скорби в глазах» потрясали правдой переживаемого чувства.

Почти через всю жизнь Рябцева прошел образ Марселины. По словам Горшковой, эту роль актер «проводил без малейшего шаржа». О том же говорят и фотографии, где жизнерадостная толстушка Марселина остановлена в самый разгар своего подвижного, суетливого бытия. С годами образ Марселины менялся, терял добродушие, обретал черты большей социальной остроты. Как

свидетельствует балетмейстер Захаров, в этой «хитрой, скупой де-белой женщине» было не узнать актера-мужчину «Даже ее руки, обнаженные до локтей, безусловно принадлежали не Рябцеву, а Марселине»[1] Тоньше видела этот образ Горшкова, утверждавшая, что герои Рябцева всегда сохраняли человечность, если был к тому хоть малейший повод

Человечное жило в комедийной Марселине и заявляло о себе в трагическом Квазимодо Человечность определяла и обаяние балаганного Иванушки На балетной сцене только этот герой Рябцева сбрасывал смешную оболочку, оборачиваясь красавцем после купания в котлах Но в творческой практике актера были не только балетные роли В 1913 году Рябцев принял участие в петербургских гастролях Рощиной-Инсаровой 16 мая в Малом театре на Фонтанке была исполнена «Хозяйка гостиницы», где Рощина-Инсарова играла Мирандолину, а Рябцев — Фабрицио Комедию Гольдони предваряла мимодрама «В ночь карнавала», поставленная Рябцевым Эта «мимическая фантазия с прологом и эпилогом в 2-х картинах» трактовала модный сюжет трагической арлекинады, и главными действующими лицами в ней были Пьеретта — Рощина-Инсарова и Пьеро — Рябцев[2]

Позже Рябцев пробовал себя и как хореограф В этом качестве он сотрудничал со студиями Московского Художественного театра, ему принадлежала хореографическая часть в поставленной Вл И Немировичем-Данченко оперетте Лекока «Дочь Анго» (премьера — 16 мая 1920 года) 1 февраля 1921 года на сцене Большого театра состоялась премьера «Петрушки» На афише значилось «Поставлено балетмейстером Рябцевым» Но следует согласиться с Ф В Лопуховым, считающим, что Леонтьев в Петрограде и Рябцев в Москве напрасно выдавали за собственные постановки «фокинское творение»[3] В один вечер с «Петрушкой» Рябцев показал и оригинальную свою постановку — «Воинственный танец» Равеля, который исполнили Гельцер и Жуков

Что касалось режиссерских опытов, Рябцев продолжил их в начале 1920-х годов как руководитель Театра старинного водевиля И В Нежный вспоминал «Рябцев, не оставляя службы в балете Большого театра, отдавал много сил и энергии Театру старинного водевиля Являясь одним из его создателей, он выступал в нем и как режиссер, и как актер, и как постановщик танцев»[4] Театр

[1] Р Захаров Искусство балетмейстера М, «Искусство», 1954, стр 277
[2] «Обозрение театров», 1913, № 2081, 16 мая, стр 25
[3] Федор Лопухов Шестьдесят лет в балете, стр 180
[4] Игорь Нежный Былое перед глазами Театральные воспоминания М ВТО, 1963, стр 104

оказался недолговечен, но Рябцев до старости хранил привязанность к водевилю Последний раз он играл в «Дочери русского актера» весной 1938 года [1]

Все же главной в творчестве Рябцева осталась его деятельность балетного актера Его новыми крупными достижениями явились впоследствии Ли Шан-фу в «Красном маке» (1927), Тарас Бульба в одноименном балете Соловьева-Седого — Захарова (1940) Последней ролью Рябцева был отец Золушки в балете Прокофьева — Захарова Горшкова вспоминала, что Рябцев превосходно передавал «беспомощность и какую-то забитость покинутого человека»

Рябцев умер 27 ноября 1945 года на сцене, во время представления «Ивана Сусанина», через неделю после премьеры «Золушки»

---

[1] «Советское искусство», 1938, № 41, 30 марта, стр 4

ПАВЛОВА. КАРСАВИНА. СПЕСИВЦЕВА

Петербургские танцовщицы-академистки к концу карьеры нередко пробовали себя в импрессионистских балетах Фокина. Те же, что начинали соратницами Фокина, рано или поздно переходили на сторону академизма. Балерины классического репертуара Кшесинская и Егорова стали первыми исполнительницами «Бабочек» и «Франчески да Римини» Фокина на Мариинской сцене. Балерины первых парижских «сезонов» Павлова и Карсавина вернулись к наследию, по-разному оценив, по-разному продлив жизнь классического танца и традиции русского балета XIX века.

Имена Анны Павловой и Тамары Карсавиной связаны с расцветом балетного импрессионизма начала XX века, как имена Марии Тальони и Фанни Эльслер — с расцветом балетного романтизма 1830—1840-х годов.

Импрессионизм не исчерпывал природы их искусства, но нес некую определительную черту творческой эпохи. Далеко раздвигая рамки стиля, порой опрокидывая их вовсе, искусство Павловой и Карсавиной отражало противоречия реформ, столкновения вечных истин с напористой силой эксперимента, вызванного потребностями времени.

Подобно Тальони и Эльслер, Павлова и Карсавина выходили за рамки тех амплуа, что закрепила за ними потом история, и, сочетая в своем искусстве лирику и драму, часто встречались в одних и тех же ролях. История все же была права, отобрав самое существенное: ирреальный полет Сильфиды — Тальони и Павловой, земное лукавство и томность Эсмеральды — Эльслер и «царицы Коломбин» — Карсавиной.

Легенды окружают имена Павловой и Карсавиной, как окружала имена Тальони и Эльслер молва, дошедшая до наших дней. Первыми среди равных сделала их история, время существенных перемен само выдвинуло вперед. Рядом с Тальони и Эльслер появлялись другие блистательные танцовщицы. Они оспаривали, а на взгляд иных современников — и превзошли их славу. Рядом с Павловой и Карсавиной выступали многие питомицы петербургской школы, порой затмевая в разных планах своих славных товарок. На ту же высоту поднялась только Ольга Спесивцева.

Ее искусство расцвело в годы первой мировой войны, когда старый мир стоял на пороге революционных переворотов. И так или иначе искусство это прониклось предчувствиями своей поры. Ему были одинаково чужды и ликования духа, и томления плоти. Импрессионистская зыбкость чувств, блеск переливчатых красок сменились мотивом вечной тревоги, усталой сумеречностью колорита. Для Спесивцевой на русской сцене не создали ни одной новой роли. Младшая современница Павловой и Карсавиной, она

внесла экспрессионистскую окраску в традиционный балетный репертуар, и ее трагедийный дар раскрылся в партиях академического плана. Реформы были позади, и факел в руках этой печальной музы танца уже не озарял манящие дали, а был обращен вниз.

Павлова и Карсавина начали одну из замечательных эпох русского балетного театра. Спесивцева явилась под самый ее конец. Все три вошли в историю балета как высшие поэтические символы своего времени, его духовных и художественных исканий.

А. П. Павлова

Анна Павловна (Матвеевна) Павлова записана в метрической книге церкви усиленного лазарета лейб-гвардии Преображенского полка как родившаяся 31 января 1881 года от Матвея Павловича Павлова, запасного рядового из крестьян Тверской губернии Вышневолоцкого уезда Осеченской волости деревни Бор и законной его жены Любови Федоровны Павловой. В архиве дирекции императорских театров хранится следующий документ, выданный матери Павловой:

1. Вероисповедания православного.
2. Время рождения или возраст: 40 лет.
3. Род занятий: прачка.
4. Состоит или состоял ли в браке: состоит.
5. Находится при нем: дочь Анна (от первого брака). Предъявительница сего Тверской губернии Вышневолоцкого уезда Осеченской волости деревни Бор солдатская жена Любовь Федоровна Павлова уволена в разные города и селения Российской империи от нижеписанного числа по десятое октября 1899 года.

Дан с приложением печати тысяча восемьсот девяносто восьмого года, октября десятого дня.

Волостной старшина *М. Жуков.*[1]

Позже в прессе намекали на «незаконное» происхождение Анны Павловой (об этом писала, например, «Петербургская газета» 11 января 1909 года). Но кто бы ни были родители, сама танцовщица отвечала наиболее требовательным вкусам времени.

Удлиненные линии тела, маленькая голова на изящно выгнутой шее, лицо, отмеченное печатью вдохновения... Индивидуальность легко возбудимая, чуткая к приметам стиля, к капризам творческой мысли... Все делало Павлову идеалом балетной танцовщицы.

К тому же хрупкость соединялась с упрямой силой воли. Павлова пренебрегала свидетельствами врачей о том, что она «больна расстройством нервной системы и малокровием и нуждается в продолжительном отдыхе». В ее «деле» имеется такой характерный рапорт: 3 ноября 1904 года врач доносил по начальству, что

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2355, лл. 3, 5.

Павлова больна инфлуэнцей с температурой 38,3°. «Считая вредным для здоровья г-жи Павловой II участие сегодня в балете «Жизель», я ей решительно не советовал этого делать. На совет мой г-жа Павлова заявила, что будет танцевать сегодня и что она слагает с дирекции всякую ответственность за могущие быть от этого вредные последствия для ее здоровья».[1]

В младших классах школы Павлова училась у Вазем, потом у Гердта. Вазем, первая Никия в «Баядерке», и ее постоянный партнер Гердт передали ученице свод правил русского балетного академизма. В апреле 1899 года Павлова окончила училище и 1 июня была зачислена в балетную труппу Мариинского театра как Павлова 2-я.[2] Потом она пробовала, меняла разных учителей. Среди них были Катарина Беретта и Энрико Чекетти, мастера итальянской виртуозной школы. По-своему она училась и у Изадоры Дункан. «Недавно балерина А. П. Павлова пригласила к себе на вечер знаменитую танцовщицу Айседору Дункан с целью поближе познакомиться с жестами и телодвижениями «босоножки»,— сообщала «Петербургская газета» 8 января 1908 года. Однако основой оставалась отечественная школа; к ней Павлова возвращалась в театре на уроках Соколовой и Легата.

Для выпускного спектакля Павловой 11 апреля 1899 года Гердт поставил балет Пуни «Мнимые дриады». На спектакль не было рецензий. Лишь несколько лет спустя о нем вспомнил Светлов и описал Павлову в роли дочери дворецкого: «Мимика этой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна, и уже чувствовалось в ней что-то свое, а не затверженное, ученическое».[3] Через десять дней после выпуска ученицы Гердта выступили в дивертисменте на бенефисе кордебалета. Станислава Белинская, Елена Макарова-Юнева, Любовь Петипа и Анна Павлова исполнили pas de quatre из балета «Трильби»: Гердт дал каждой вариацию «в особом жанре». Безобразов отметил, что новые танцовщицы «составят весьма приятное и полезное приобретение для нашей балетной сцены», ибо «у них видна хорошая классическая школа». Критик нашел: «Красивым баллоном из них особенно отличаются воспитанницы Петипа и Павлова».[4] Еще

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп 5, д 2355, лл. 15, 32 и об

[2] Павловой 1-й значилась Варвара Павловна Павлова (Антонова), ничем, кроме эффектной наружности, не примечательная танцовщица Она пришла в труппу Мариинского театра десятью годами ранее, в 1889 г

[3] Валериан Светлов. Терпсихора Статьи, очерки, заметки. СПб', 1906, стр 297

[4] Б[езобразов]. Бенефис кордебалета «Петербургская газета», 1899, № 108, 22 апреля, стр. 4.

через неделю, 28 апреля, ученицы Гердта выступили в pas de six, вставленном в «Тщетную предосторожность». Рецензент «Петербургской газеты» выделил Павлову за «грациозность, мягкость и женственность», за отсутствие «какой-либо деланности» и заключил: «Воспитанницу Павлову можно уже теперь считать готовой классической солисткой».

Пора дебютов

Дебют Павловой в качестве такой классической солистки состоялся 19 сентября 1899 года — снова в «Тщетной предосторожности». Теперь она и Белинская исполнили pas de trois с Кякштом, повторив его 6 октября с другим партнером, Фокиным. В первый год службы Павлова получила еще несколько небольших сольных партий. Она танцевала вилису Зюльму в «Жизели», подругу Флер де Лис в «Эсмеральде», фею Кандид в «Спящей красавице». Черты художественной индивидуальности рано заявили о себе. «Эта танцовщица по типу своих танцев напоминает что-то давно минувшее, нечто такое, что теперь уже отошло в область преданий»,— писал Безобразов в «Петербургской газете» 29 декабря. Отзыв касался выступления Павловой в pas de deux балета «Марко Бомба», с Фокиным-партнером, но суммировал итоги ряда первых дебютов.

За три сезона репертуар танцовщицы пополнился изрядно. В «Синей Бороде» ей достались две партии: Анна, сестра героини Изоры, и Венера в так называемом «астрономическом балете» последнего акта; там ее кавалером был Обухов — Марс. В «Баядерке» она танцевала вариацию в картине теней, в «Камарго»— pas de trois с Кякштом и Фокиным и вариацию Снега, в «Коппелии»— вариации Зари и Работы, в «Царе Кандавле»— Диану, в «Дон Кихоте»— Жуаниту и вставное pas de deux с Кякштом, в «Ручье»— Эфемериду, в «Сильвии»— повелительницу наяд Имя молодой танцовщицы не сходило с афиш, а «Петербургская газета» награждала ее похвалами, чаще всего трафаретными. «Г-жа Павлова исполнила эту польку с задором»,— писал Безобразов 4 сентября 1900 года о польке fin de siècle в «Синей Бороде», а 25 сентября уже привычно одобрял танцовщицу за «легкость, изящество и грацию» в pas de Diane из «Царя Кандавла».

Из вечера в вечер Павлова проходила великолепную школу классического танца. Один только «Корсар» дал ей многое в этом плане. Весной 1901 года она исполнила там партию Гюльнары, а в следующем сезоне — pas de l'esclave с Сергеем Легатом и pas de trois с Вагановой и Гордовой. Гюльнара, шаловливая невольница Сеид-паши, призвана была оттенять «серьезную» партию героини «Корсара»— Медоры. Исполнительница pas de l'esclave

передавала горе рабыни, влюбленной в продающего ее купца. Pas de trois, дивертисментный номер, демонстрировал виртуозность классической танцовщицы.

Участвовала Павлова и в танцевальных сценах оперных спектаклей. Она была занята в «Волшебном стрелке» Вебера, где вставным номером проходило знаменитое «Приглашение к танцу», то самое, которое у Фокина превратилось потом в балет «Призрак розы». В опере «Руслан и Людмила» она танцевала с Андриановым лезгинку под аккомпанемент восьми кордебалетных пар.

Через год после выпуска, 12 апреля 1900 года, Павлова получила партию Авроры в «Пробуждении Флоры», а 10 сентября — главную роль этого балета. Партнером ее был Фокин — Аполлон.

19 декабря 1901 года шла «Волшебная флейта» Дриго — Льва Иванова с Павловой — Лизой и Николаем Легатом — Лукой.

Хотя Флора и Лиза — главные партии, их часто поручали не балеринам, а солисткам. Балеты были одноактными, а партии не слишком сложны по исполнительским задачам. В первой из них преобладала чистая танцевальность, привязанная к анакреонтическому сюжету, в другой — комедийная характерность. Обе ничего существенного и не прибавили к репутации молодой танцовщицы. Пожалуй, эта репутация даже слегка утрачивала теперь аромат новизны.

Иной раз похвалы сменялись и укорами. Светлов нашел, что в grand pas de corbeilles из «Эсмеральды» Павлова «танцевала не особенно уверенно и в достаточной степени вяло»,[1] а Безобразов, посмотрев ее Венеру в «Синей Бороде», намекнул: «При желании учиться г-жа Павлова могла бы опередить многих из наших танцовщиц».[2]

В том же духе высказался и маститый Х. П. Иогансон, преподаватель класса усовершенствования в театре: «Как чисто классическая танцовщица очень много обещает Павлова 2-я, у нее несомненный талант к классическим танцам, но этой молодой танцовщице я бы посоветовал относиться посерьезнее к своему искусству... Ей недостает трудолюбия».[3]

Упрек безупречного арбитра профессионализма мог объясняться тем, что неокрепший еще талант Павловой подчас сдавал под тяжестью нагрузки. В школе щадили хрупкость ученицы; актриса балетной труппы разучивала одну партию за другой. Но

---

[1] В. С[ветлов]. Балет. «Северный курьер», 1900, № 352, 7 ноября, стр. 3.

[2] Н. Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 251, 13 сентября, стр. 3

[3] Х. П. Иогансон Балет. «Петербургская газета», 1902, № 1, 1 января, стр 4

была и другая причина. Талант Павловой не во всем отвечал эталону, признанному Иогансоном и последователями его школы.

Сценический танец учениц Иогансона хранил невозмутимость классицизма в строгой чеканке позировок, неукоснительности en dehors в позициях, батманах, прыжках, в предельной натянутости ног, аккуратно вынимаемых или выбрасываемых в воздух, в плавной и соразмерной округлости рук, где «каждый палец знал свое место». То, что в танце Павловой общо напоминало критикам о «давно минувшем», Иогансону представлялось «романтическим беспорядком», которому он противопоставил железный канон академизма. Стиль минувших времен, возрождаясь на новой почве и в условиях нового времени, встречал отпор со стороны того, кто когда-то сам этот стиль практически олицетворял.

Иогансон пришел на сцену в начале 1840-х годов и был партнером видных романтических танцовщиц. Но в позднейшей преподавательской деятельности, собственно, и составившей его славу, он отверг установки вскормившего его романтизма и сделался адептом академической эстетики танца.

Павлова, напротив, была воспитана в правилах академизма. Но, рожденная, чтобы выразить в танце думы и чаяния русской жизни начала века, она каким-то «шестым чувством» улавливала то, что только еще намечалось и зрело за надежными казенными стенами. «Тексты» классиков академизма она транспонировала в таком же примерно ключе, как преображались мотивы поэзии XIX столетия в лирике начинающегося нового века. Иогансон и не мог оценить в полной мере своеобразие Павловой. Такова ирония повторяемости и неповторимости искусства, особенно в балете, этом Протее, меняющемся от прикосновения каждого нового хореографа и исполнителя.

Иогансона коробила недоговоренность, расплывчатость — словом, романтическая свобода, которую вносила Павлова в размеренные периоды академических композиций. Критиков эти качества молодой танцовщицы ставили в тупик. Например, «Петербургская газета», где постоянным критиком был тогда Безобразов, то и дело путалась в оценках. Сегодня она сокрушалась, что Павлова «мало заботится о правильности постановки своих ног; она постоянно танцует на согнутых коленях. Это некрасиво». Завтра та же газета возвещала: у Павловой «есть нечто свое в танцах, что и выделяет ее из числа прочих солисток». Но это «свое» как раз парадоксально крылось в неточной постановке ног, в свободной пластике рук, порой разбросанной, порой нарочито смазанной.

Прозорливее многих, даже Иогансона, оказался Петипа. Павлова утверждала в день десятилетия сценической деятельности,

что творцом ее успеха был «гениальный М. И. Петипа, под крылышком которого я работала первые годы на сцене».[1] Поручая Павловой свои академические детища, он догадывался, должно быть, что вливает в них новую кровь, открывает им дорогу в будущее. И позже, покинув театр, косо поглядывая на многое в поисках современного стиля, сумел признать этот стиль у Павловой. «Ко мне обращаются как к учителю танцев, но не как к балетмейстеру. У меня бывает Павлова 2-я и проходит со мной сцены из балетов», — рассказывал он интервьюеру в 1907 году. А на вопрос: «Кого вы считаете лучшей из нынешних балерин?» — отвечал: «У Павловой 2-й свои достоинства, у Преображенской другие».[2]

Старый мастер имел право так говорить, ибо признал достоинства Павловой еще в 1900 году, дав ей партию Флоры. Может быть, потом он всякий раз посмеивался над разноголосицей критических суждений. Назавтра после ее дебюта «Петербургская газета» восхищалась: Павлова вложила в танцы Флоры «столько индивидуальной окраски и чарующей прелести»... Через год редактор газеты Худеков негодовал: танцы Павловой «лишены должной законченности, а техника положительно хромает», из-за чего «Флора в лице этой артистки по своим движениям походила на флору нашей увядающей северной природы».[3] Странное дело: саркастический отзыв и тот против воли критика отражал индивидуальность Павловой. Пожалуй, даже больше, чем непререкаемая похвала, которой наградил танцовщицу Светлов еще через полтора года. «Настоящим «гвоздем» спектакля было появление воздушной г-жи Павловой 2-й в «Пробуждении Флоры», — писал он. — С удивительной легкостью, так сказать, с хореографической деликатностью, исполнила она адажио и вариации в pas d'action, и было настоящим наслаждением смотреть на это грациозное и символическое воплощение цветущей весны».[4] Комплимент был слишком уж шаблонен. Разумеется, можно было говорить о «цветущей весне» применительно к поре начинаний Павловой-танцовщицы, но к смыслу и стилю ее искусства это не относилось: тут куда больше угадал сердитый Худеков.

---

[1] А. Потемкин. Десять лет на сцене. Беседа с балериной А. П. Павловой. «Петербургская газета», 1909, № 311, 12 ноября, стр. 5.

[2] Театрал. 60 лет сценической деятельности (По поводу юбилея М. И. Петипа). «Петербургская газета», 1907, № 118, 2 мая, стр 4.

[3] Х[удеков]. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 276, 8 октября, стр. 3.

[4] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 222, 6 мая, стр. 3.

В «Баядерке»

28 апреля 1902 года — 25 февраля 1913 года — таковы границы выступлений Павловой в роли Никии на сцене Мариинского театра. Одиннадцать лет жизни образа достойны монографии, где даже только обзор рецензий — от поощрительных оценок Безобразова и Плещеева до тонких умозаключений Волынского и Левинсона — осветил бы творческий путь актрисы, да и путь балетного театра, пройденный за этот исторический срок.

«Сначала хотели, чтобы я испытала себя только в одной картине — в «Тенях»,— сообщала Павлова в 1909 году.— Но я говорила, что хочу показать целый ряд переживаний, переходов от одного чувства к другому...»[1] Не череда танцевальных номеров, а смена психологических состояний открывает для всякой значительной танцовщицы путь к внутреннему драматизму образа. Для Павловой в «Баядерке» это было решающим условием. Цельность создавалась в последовательности и контрастах слагаемых.

Плещеев писал после первого выступления Павловой: «На балетных афишах установлено за правило печатать жирным шрифтом и в отдельную строку, что «главную роль (имя рек) исполнит г-жа Икс, Игрек или Зет. На вчерашней же афише, в общем числе действующих лиц, без подчеркивания, скромно значилось: «Никия, баядерка — г-жа Павлова 2-я».

Между тем, «скромная солистка», по его словам, с честью сдала экзамен на балерину. «Лицо ее подвижно и вполне поддается для выражения разнообразных чувств. Что же касается чисто хореографической стороны таланта...то она превзошла все ожидания», — продолжал Плещеев. «Г-жа Павлова хотя и видимо робела и не всегда была тверда во всех темпах, но тем не менее своими воздушными полетами, плавностью движений и двойными турами в «Царстве теней», этом пробном камне балерины, привела в восторг публику». Рецензия заканчивалась энергичным выводом: «Она, конечно, будет больше нравиться, чем те итальянки, которые приезжали к нам для того, чтобы своими «выкрутасами» производить смуту в искусстве».[2]

2 октября 1903 года, после того как в репертуар Павловой вошла и «Жизель», Плещеев заметил об очередной ее «Баядерке», что «каждый жест, каждое движение, при выразительности глаз, были высоко художественны». Теперь уже «работы не было видно, а все творилось вдохновенно».

---

[1] А. Потемкин. Десять лет на сцене. Беседа с балериной А. П. Павловой. «Петербургская газета», 1909, № 311, 12 ноября, стр. 5.

[2] Стар[ый] балет[оман] [А. А. Плещеев] Балет. «Петербургская газета», 1902, № 115, 29 апреля, стр. 3.

За полтора года Павлова значительно укрепила технику, пройдя в Милане курс занятий у Беретта. Смуты в искусстве оттого не случилось. Напротив, критики, и тот же Плещеев в их числе, отмечали отчетливость и точность вращений, устойчивость пуантов «на полном носке».

Но не только в технике было дело. У Павловой складывалось ее индивидуальное понятие «художественности». Оно включало в себя воздушность и порыв, забытые виртуозками — ревнительницами партерной техники. Оно включало в себя и психологизированную пантомимную пластику. «Мимика ее выразительна, а игра ее отличается простотой и стремлением к жизненной правде»,— писал один рецензент.[1] «Мимика ее в этом балете полна настроения и выразительности,— писал другой.— В ее игре и танцах — несомненный feu sacré, та священная искра искусства, которая согревает и освещает произведение настоящего художника. В ней есть что-то свое, оригинальное, ей одной принадлежащее и полное отсутствие рутины, банальщины и шаблона».[2]

«Свое» имелось и у Кшесинской, и у Преображенской. Но мера этого «своего» не выходила у них за рамки принятой эстетики. Кшесинская не уступала Цукки, передавая драму Эсмеральды. Преображенская покоряла обаянием индивидуальности, разнообразной и емкой. Цукки, Кшесинская, Преображенская довели до совершенства каноны выразительности конца XIX века. Павлова через головы предшественниц и старших современниц обостренно воплощала романтический идеал. Он отличался от идеала романтиков прошлого. Там мечта и действительность, соприкасаясь, существовали порознь, и экзотическая явь требовала других выразительных средств, чем поэтическая мечта. Здесь мечта становилась реальнее действительности, все более иллюзорной и зыбкой Мир на краю величайших катаклизмов и личность, предчувствующая его гибель, но крепко с ним связанная, составляли содержание искусства Павловой.

Воспринимая это искусство как возрождение романтических иллюзий, современники видели в нем, с другой стороны, вершину развития балетного театра, близящегося к концу. «Старинная гравюра оживает на сцене, расправляет тюники и легко входит в область абстрактного танца. Это живой арабеск. Это — танец тени. Это 1840 год танцует!» — восклицал Беляев и сразу же заявлял: «Скоро, скоро не станет наивных балетных вдохновений! История

---

[1] Я. К—в. Балет. «Новости и Биржевая газета», 1903, № 272, 3 октября, стр 3.

[2] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 488, 3 октября, стр. 3.

ставит точку на самом интересном месте старого Петербурга. И — кто знает,— быть может, что г-жа Павлова — последняя петербургская балерина...»[1]

Индивидуальность танцовщицы ближе всего походила, пожалуй, на индивидуальность Комиссаржевской, с ее обнаженным нервным восприятием современных жизненных коллизий, иногда через драматургию, казалось бы, от них далекую.

Драматургия «Баядерки» была как раз подходящей почвой для подобной художественной концепции. Героиня внезапно терпит крах всех жизненных представлений, пусть в обстоятельствах, поданных весьма наивно. Ей, девственной служительнице храма, брамин навязывает страстную любовь — и рушится вера в незыблемые устои. Тот же, ради кого она сама готова преступить закон, совершает измену. Покой и гармонию баядерка Никия обретает лишь после смерти, в мире теней, где сбываются ее мечты. «Как умеет тосковать и плакать ее лицо в минуты горя, которое баядерка старается позабыть в бесшумном вихре танца со змеей», — писал рецензент.[2] Светлов, следивший за каждым выходом Павловой в «Баядерке», отмечал, что ее Никия в этой сцене изменяется «вдруг, в мгновенье ока... от неожиданно свалившейся на нее тяжести глубокого разочарования». О танцах Павловой в «царстве теней» он писал: «Это уже не танцы, а живопись движений, пластика линий». Павлова никогда их не бисировала: «Не может же драматическая артистка повторить свой монолог».[3] Драматизм «монолога» возникал в сфере чувства и создавался не собственно драматической игрой, а средствами музыкально воздействующего танца. «Из танцев лучше всего было адажио в «царстве теней» под аккомпанемент скрипки Ауэра; нежное, эфирное, оно вышло очень красивым, и было видно, что это чувствовал ауэровский смычок, радуясь и увлекаясь»,— говорилось в другом отзыве о том же спектакле.[4]

Каждый год критика находила новые оттенки в Никии — Павловой. В 1911 году Волынский посвятил ей одну из своих первых балетных статей. Вернее, статья защищала классический танец вообще,— вечная тема Волынского,— но поводы и аргументы давала баядерка Павловой. Волынский, противник изобразительности в балете, признал художественную·цельность образа Никии

---

[1] Водевиль [Ю. Д. Беляев]. Балетное. «Петербургская газета», 1905, № 259, 29 сентября, стр. 5.

[2] Серк. Балет. «Театральная Россия», 1905, № 37, 10 сентября, стр. 1123.

[3] Вал. Светлов. Открытие сезона. Г-жа Павлова 2-я в «Баядерке». «Биржевые ведомости», 1905, № 9015, 6 сентября, стр. 3.

[4] М Балет. «Русь», 1905, № 211, 6 сентября, стр 4.

как в танце, так и в пантомимной игре. Он писал, что Павлова «худа, бледна и прекрасна по-прежнему. От ее поз и движений веет огнем настоящего вдохновения», и благодаря ей «на сцене творилось священнодействие большого искусства — искусства строгого и четкого классического танца».[1]

Через несколько дней он продолжил разговор. «Самая пантомима выходит у Павловой бесподобно, как у первоклассной драматической актрисы, равной Дузе, равной Саре Бернар,— писал он о сцене Никии и брамина.— Два-три отрывистых жеста руки при мертвенно бледном лице — все видно ясно, все сказано без слов, с немой экспрессией, таящей отвращение и крик. Но танец Павловой, выражение души и сердца, является шедевром настоящего трагического искусства. Линии сменяют друг друга с поразительной быстротой, и каждый монолог, каждый темп танцевального движения запечатлевается в памяти как что-то непреходящее, постоянное». Танец Павловой и ее мимика сопоставлялись в статье то и дело. Волынскому был особенно дорог «танец Павловой, классический и абсолютный, освобожденный от всех задач драматической пантомимы, но отчетливо передающий необъятную прелесть страсти и жертвы вообще, эротику и музыку любви, ее чистую музыку... целый ряд пластических рефлексов красоты и мысли». Но критик не мог не воздать должного и наполненности мимических эпизодов. «Отрешаясь от стихии танца и музыки, артистка умеет показывать свой простой и будничный облик в превосходной пантомиме, равной настоящему драматическому действию. Ее длинное и бледное лицо, глубокие и темные глаза под тонкими дугами бровей, ее походка, темп и ритм ее движений — все напрягается волей и энтузиазмом».[2]

Левинсон, рецензируя то же представление, наглядно показал современность искусства Павловой. В первой, драматической половине балета Павлова «соединяет благородство условного жеста, характеризующего баядерку как исполнительницу высокого ритуала, с натуралистическою выразительностью психологического жеста — в сценах ревности и смерти. Разрушительный эффект врывается в гармонию посвященной Богу души; вместе с тем нарушена и связь движений балерины с ритмом музыки; отсюда то произвольное, нервное tempo rubato, которое артистка вносит в пантомиму. Экспрессивность мимики достигает своей высшей точки в изображении предсмертных судорог отравленной баядерки,

[1] А. Волынский. «Баядерка». «Биржевые ведомости», 1911, № 12544, 22 сентября, стр. 4.

[2] А. Волынский. А. П. Павлова (По поводу «Баядерки»). «Биржевые ведомости», 1911, № 12550, 26 сентября, стр. 4.

последнего укора обманутой любви. Конкретное действие драмы кончено».

Описывая «сон Солора», Левинсон устанавливал, как создавала танцовщица ту реальность мечты, в которой тогда искали прибежища многие художники. Благодаря Павловой, «сомнамбулические блуждания» героя в мире теней получали общий смысл: «Неслышный прыжок и легкий бег; тонкие пальцы коснулись его плеча; и вот томления уже нет. Балерина танцует; от призрачного лика чуть веет холодком. То, что было несбыточно в драме, стало возможным в формах классического танца. В этом глубокая символика балета, осуществленная А. П. Павловой».[1]

Символика балета, окрашенная индивидуальностью танцовщицы, выразила смятенное мироощущение определенной части русской интеллигенции, ибо несла трагедию личности, ищущей гармонии души в неустроенном мире. Эта тема Павловой подымалась и над академизмом старого балета и над практикой Фокина, где личное сводилось на нет перед лицом судьбы, где в обличье соблазнительных Армид и Коломбин выступали равнодушные игрушки рока. Тема Павловой скорее отвечала теме блоковской Незнакомки, поруганной и все же вечной Прекрасной Дамы, Невесты, Коломбины. Блок сказал о Комиссаржевской: «Душа ее была как нежнейшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила в то время, когда нельзя не плакать и не требовать».[2] Блок мог бы повторить это о Павловой. Сходство заключалось в интенсивности самовыражения: обе актрисы не могли подчиниться воле даже самого сильного, но чуждого таланта, не могли исповедовать веру, зародившуюся в тонких, но далеких умах.

Разрыв Павловой с Фокиным многим походил на разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом.

Последний выход Павловой — Никии на сцене Мариинского театра запечатлен Волынским: «Она спускается, покрытая вуалью, по лестнице храма и направляется к ожидающему ее брамину. Платье синеватого цвета драпирует каждый ее мускул. Перевитые жемчугом две черных косы спущены на спине. Голова убрана золотистыми бляшками на еле заметных проволоках. Тонкие руки, украшенные браслетами, вытягиваются вперед и дают жестикуляцию высокой прелести. Тон лица и плеч — смуглый... Миндалевидный разрез глаз — под дугами темных бровей. Гибкая, как

[1] Андрей Левинсон. Первый выход г-жи Павловой. «Баядерка» в Мариинском театре. «Аполлон», 1911, № 13, сентябрь, стр. 4—6.

[2] Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах, т. 5. М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 419.

змея, артистка мгновенно овладевает вниманием зрительного зала».[1]

С. М. Михоэлс вспоминал, как мгновенно овладевала зрительным залом Комиссаржевская. Она выходила на сцену, не сказав еще ни слова, а «вы уже чувствовали, что на сцене как бы появился целый мир».[2] Гипноз личности, свойственный только великим талантам, был в высокой мере присущ и Павловой. Левинсон, рецензируя в 1911 году «Жизель», заметил: «К главному в ее искусстве нет подхода: к благодати внутреннего озарения, к необъясненному чуду таинственного выбора, отмечающего своих избранников печатью необычайного».[3]

В «Жизели»

«Жизель» Павлова получила через год после «Баядерки». От юной исполнительницы ждали многого: недаром на дебюте присутствовали балерины трех поколений — Е. П. Соколова, В. А. Никитина, М. Ф. Кшесинская. Они-то знали, что роль Жизели открывает простор для самостоятельного номера. А самостоятельность Павловой была настолько явной, что задумались даже рецензенты, давно набившие руку на штампах.

Плещеев писал 1 мая 1903 года в «Петербургской газете»: «Это душа легкокрылой бабочки, заключенная в несколько удлиненное тело, весом в 20 золотников!.. Обманутая в своих ожиданиях, с разбитым сердцем умирала Жизель — Павлова... Тут не было предсмертной агонии... Сотканная... из «любви», Жизель — Павлова не умерла, а «растаяла».

На следующий день Светлов заявлял в «Биржевых ведомостях», что у новой Жизели «было много нервного подъема и чувства, но как-то не получалось того трогательного, элегического образа обманутой Жизели, трагически погибшей, которого мы ждали от исполнительницы». Но именно трагедия, а не элегичность, интересовала Павлову, вызывая непривычную для критика экспрессивность трактовки. Искусство Павловой вынуждало и ее критиков становиться тоньше.

Взгляды Светлова менялись. 17 октября 1903 года он писал в той же газете после очередной «Жизели»: «Я не смущаясь говорю, что г-жа Павлова 2-я — большая артистка с проникновенным художественным чутьем и с сильной индивидуальностью». 19 октября 1904 года он добавлял, что «тайна этого замечатель-

---

[1] А. Волынский. Прощальный спектакль с участием А. П. Павловой. «Биржевые ведомости», 1913, № 13417, 25 февраля, стр. 5.

[2] Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., «Искусство», 1965, стр. 155.

[3] Андрей Левинсон. А. П. Павлова в «Жизели». «Аполлон», 1911, № 15, октябрь, стр. 237—238.

ного, исключительного таланта... «в гармонии, в слиянии намерения с выполнением, в слиянии отдельных моментов в одно целое». В 1905 году критик изложил концепцию этого целого. Он писал: «Сколько глубокого, недетского горя в этих скорбных глазах обманутого ребенка-девушки! Сколько светлого счастья в полетах вырвавшейся из мрачной могилы вилисы... Ее скорбь, ее счастье передаются со сцены в зрительный зал... Среди забот и тягостей современного существования, среди трудной сутолоки нашего времени — настоящее счастье укрыться на мгновенье в этот оазис чистой поэзии».[1]

Жизель, превращенная в вилису, у Павловой, разумеется, тоже защищала раскаявшегося Альберта, но это мало что сказало бы об особенности данной трактовки. Тема любви, пережившей самое смерть, незаметно истаивала в беспечальном танце. Вилиса олицетворяла покой, таинственную, желанную и недостижимую гармонию. Сутолока жизни интересовала ее так же мало, как мало интересовала эта сутолока тень баядерки. Подобная трактовка отзывалась на образных соотношениях действия. Она превращала Мирту в совесть героя, вилис-мстительниц — в смятенные чувства человека, пробующего отрешиться от земного, подняться до высоких сфер прекрасного, в отзвуки прозрений поэта, который мог бы воскликнуть: «Я знаю, Ты здесь, Ты близко. Тебя здесь нет, Ты там». Непричастная к духовной смуте героя, Жизель озаряла его своим светом. Так может спасти отчаявшегося прикосновение к идеалу.

Трактовка Павловой проводила контрастную границу между двумя актами «Жизели». Будничная драма доверчивой девушки смещалась в поэзию не по привычно заданному пути. Отблеск земных тревог был незнаком этой Жизели, как потом Сильфиде из фокинской «Шопенианы». Такой образ вилисы предварял сильфиду, созданную благодаря Павловой и для нее, но все-таки был глубже, значительней. Сильфида из «Шопенианы» олицетворяла гармонию, не ведающую контрастов; гармонию, глянувшую из прошлого и потому умиротворенную; ожившую и идеальную иллюстрацию этой гармонии, увиденной глазами художника прошлого; не саму тему, а ностальгическую адаптацию темы. Вилиса «Жизели» противопоставляла свой гармоничный мир миру, растерзанному страстями. Ее гармония, выражая идеальное, мучительно и остро напоминала о личном, о только что утерянной способности земной Жизели «плакать и требовать». Об этом еще и еще писал

[1] В. Светлов. «Жизель» — Павлова 2-я. «Биржевые ведомости», 1905, № 9102, 11 ноября, стр. 3.

Светлов, повторяя: «Эгоизм любви исчез, как дым, вся горечь, вся печаль жизни осталась там, далеко. И когда Павлова является то здесь, то там воздушной тенью, осиянной мечтательным блеском луны, среди таинственного леса... на ее лице играет уже спокойная улыбка».[1]

Не потому ли образ сильфиды, поразив изяществом и тонкостью стилизации под романтическую гравюру 1830-х годов, отступил потом перед образом Жизели? «Старый друг — лучше новых двух»,— многозначительно напоминал Д. И. Лешков пословицу после очередной «Жизели» и в разгар успехов «Шопенианы».[2] «В общем, Жизель и сейчас — действительно коронная роль этой балерины»,— оценивал хроникер «Петербургской газеты» выступление Павловой 13 января 1910 года. 26 августа 1911 года та же газета поместила отзыв Фокина, посетившего в Лондоне «Жизель» с Павловой. «Я видел Павлову в «Жизели»,— заявил Фокин,— и несмотря на то, что я не поклонник таких балетов, остался в восхищении. Редко я получал такое удовольствие в театре! Павлова — художница, она творит на сцене, и ее талант примиряет даже с тем, что кажется нехудожественным». Фокин оставался верен себе.

К 1911 году относится и статья Волынского «Орлица». В ней подробно описан первый акт «Жизели» той поры, когда талант Павловой находился в зените.

«В первом акте А. П. Павлова играет настоящую драму,— писал Волынский.— С момента, когда Жизель узнает, что ее обманывал жених, что под одеждой простого крестьянина скрывается знатный вельможа, связанный любовью с другою женщиной, она дает нарастающую гамму замешательства и сумасшествия. Она мечется по сцене с помертвевшим лицом: движения ее растерянны, в глазах — рассеянный свет бесформенной мысли, гаснущего и тающего, как дым, воспоминания.

Жесты — короткие и быстрые, как ритм ее дыхания. Трепетной рукой она хватает с полу шпагу молодого герцога, влачит ее вдоль рампы, безумным взглядом вонзившись в ее острие. Несколько мгновений бесподобной сценической игры кажутся вечностью. Но в оркестре раздается мотив знакомого и любимого танца — несчастная девушка оживляется. Точно видение из огня и света, она медленно кружится под ласкающие фигуры скрипок навстречу концу, навстречу смерти».

---

[1] В. Светлов. «Жизель». «Биржевые ведомости», 1906, № 9533, 9 октября, стр. 4.

[2] Д. Л[ешков]. Балет. «Слово», 1909, № 685, 21 января, стр. 7.

Волынский отметил контрастный переход от фантасмагории земного бытия Жизели к гармонии вилисы: там танцы Павловой поразили его «своею цельностью, своим строго выдержанным идеальным типом».[1]

Современную суть этой идеальности позволяют уловить отзывы Левинсона. Он писал в 1911 году: «Танец г-жи Павловой, абсолютный и совершенный, вознесенный, как пламя свечи, порой колеблемое дуновением страсти, представляется лежащим вне критических оценок, неизбежно внешних и фрагментарных. Его возвышенная прелесть не сводима ни на психологические мотивы, ни на технические формулы. Не сводима она и на традицию Тальони, обаяние которой заключалось, по единогласным свидетельствам, исключительно в невесомой воздушности, бесплотной целомудренности формы: «тальонизм» — лишь одна из бесчисленных граней сложного, как современная душа, искусства А. П. Павловой».[2]

В 1916 году Левинсон, вспоминая «гениальное своеволие» Павловой в «Жизели», писал о «громадном психологическом пафосе» ее трактовки первого акта. «Во второй же картине — хороводе призраков лиризм ее воспрянул до отвлеченной красоты символического образа».[3]

Все это опять-таки далеко подымалось над «тальонизмом».

Пределы «тальонизма»

«Тальонизм», как один из определительных оттенков искусства Павловой, больше всего отозвался в «Шопениане», балете ретроспективном, где стиль ушедшей поры становился, собственно, и содержанием, предметом любовной поэтизации. Но обычно чистой воды «тальонизм» не исчерпывал танцевальной стилистики Павловой и сам по себе мало что мог там объяснить. Он помогал ей подняться до обобщенной сложности «Жизели», до многогранности «Баядерки». Однако он имел и свои пределы. Современный нерв образных воплощений пульсировал нередко вопреки созерцательному «тальонизму». В Жизели, в Никии был еще трагический надлом, были стихийный порыв и духовный мятеж.

Живое в самих противоречиях единство всех этих начал вело Павлову к ее высшим откровениям. Наличие же или отсутствие «тальонизма» сплошь и рядом дела не решало.

---

[1] А. Волынский. Орлица. «Биржевые ведомости», 1911, № 12562, 3 октября, стр. 5—6.

[2] Андрей Левинсон. А. П. Павлова в «Жизели». «Аполлон», 1911, № 15, октябрь, стр. 237—238.

[3] Андрей Левинсон. «Жизель» на сцене. Из балетного дневника «Искусство», 1916, № 2, стр. 12.

В балетах академического репертуара не везде встречалась реальная возможность выразить современно значительное. У Павловой больше, чем у какой-нибудь балерины начала века, оказалось проходных, «необязательных» ролей, таких, где бывали лишь отдельные всплески творческого самовыражения.

На Мариинской сцене она исполняла главные партии в романтических и постромантических балетах традиционного репертуара: «Наяда и рыбак», «Корсар», «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Очарованный лес».

Балет Перро «Наяда и рыбак» давно слыл устарелым, когда — в декабре 1903 года — Павлова получила роль Наяды. Светлов отметил тогда, что музыка Пуни «порою прямо невыносима своею банальностью и первобытной оркестровкой». Но Павлова имела успех, особенно в знаменитой сцене у колодца, где Наяда в образе рыбака ухаживала за хорошенькой крестьянкой Джианиной — Трефиловой. Балет вскоре и вовсе выпал из репертуара. И только однажды, 6 апреля 1905 года, на благотворительном спектакле, вновь прошли с участием Павловой сцены из «Наяды и рыбака». Светлов в «Биржевых ведомостях» назвал «гвоздем спектакля» эти «хореографические поэмки»: классическое pas de deux и calabraise — «художественный образец характерного, национального танца». Он выделил поэтический момент в pas de deux, когда Наяда — Павлова делала в руках рыбака Маттео — С. Г. Легата «пластические, плавные движения», будто пытаясь вырваться «в свою родную стихию». И снова Светлов упомянул жанровую мимическую сценку у колодца Наяды — Павловой и Джианины — Карсавиной. Наивное изящество Наяды радовало и умиляло, ничего не прибавляя к найденному в «Баядерке» и «Жизели».

Немного давали танцовщице и так называемые большие балеты минувшего века с их репрезентативной праздничностью.

5 декабря 1904 года Павлова исполнила роль Медоры в «Корсаре». Слов нет, роль была в своем роде разнообразна: пестрая смесь «выходов» и эпизодов с прослойкой всевозможных танцев. Кокетство и драматизм, перемежаясь, позволили Павловой блеснуть и в том, и в другом плане, но не высказаться на свою главную творческую тему. И отзывы о ее Медоре представляли собой сплошной набор комплиментарных общих мест. Павлова, по словам одного только Светлова, «трудные в техническом отношении вещи» исполняла «с удивительной легкостью и изяществом»,[1] вносила «много изящных нюансов, деликатного колорита», начиная

---

[1] В. С[веглов]. Г-жа Павлова в «Корсаре». «Биржевые ведомости», 1904, № 633, 7 декабря, стр. 6.

с «широких полетов в entrée и кусочках в Finesse d'amour до pas d'action, которое она провела с шаловливым кокетством и верным артистическим вкусом». Светлов хвалил ее за танец маленького корсара-травести, за тактично проведенную «рискованную сцену в гроте», за «элегантные кабриоли» и «fouettés en diagonal» в вариации.[1] Во всем этом можно было кое-как узнать Павлову. Но если знакомство с ней тут состоялось бы впервые, оно едва ли позволило бы судить о своеобразии ее искусства.

Между тем своеобразие упрямо стремилось выразить себя.

Отвлеченные композиции Павлова наполняла содержанием собственного творчества. Обстоятельства роли отступали перед одухотворенностью ее сплетающихся, перекрещивающихся арабесков и аттитюдов адажио, протяжные линии которых меняли направление в ослепительных всплесках вращений. Понятия en dehors и en dedans гениально, но с прямой наглядностью взятые потом Фокиным для антитезы Арап — Петрушка, играли в танце Павловой не меньшую роль, но открывались в другой, выразительно-музыкальной сути: сверкающий, взрывчатый en dehors и матовый, углубленно теплый en dedans. Она находила бесконечные оттенки каждого: явные — в пируэтах, неуловимо проходящие — в rond de jambe. Отвергая однокрасочность, давала сложную игру двух этих основных тонов. Они смешивались на палитре ее танца так же, как играли и переливались оттенками позы croisée и effacée. Закрытые, ускользающие и открытые, доверчиво торжествующие ракурсы обретали красноречие поэтической свободы. В вариациях эти формы возникали в другой логической последовательности, чем обычно, в другом темпе ликующей вязи заносок, парений протяженных jetés, привольных вздохов pas de basques. «В танцах Павловой никогда нельзя было точно определить номер арабеска и сообразить, какая рука при какой ноге должна быть вытянута,— вспоминал Солянников.— Павлова, танцуя, жила, говорила танцами, и каждое танцевальное па было не бессмысленным «танцевальным па» вообще, а проявлением радости, любви, гнева, кокетства — и именно таким, которое для данного момента действия было самым типичным».[2] Вместе с тем комбинации движений, реорганизуя пластический мотив, не претендовали на конкретность характеристики. Они выражали чувство, поэтически обобщенное, возведенное на те ступени абстракции, на каких им способны оперировать искусства музыки и танца.

---

[1] В. Светлов. «Корсар». «Биржевые ведомости», 1905, № 9126, 25 ноября, стр. 3.

[2] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. I, стр. 175.

Своеобразие творческой натуры стремилось выразить себя по-разному.

Особое место в репертуаре Павловой занял балет «Дочь фараона». Он непосредственно готовил танцовщицу к задачам фокинских стилизаций, но не в том заключался главный интерес. Для Павловой тут нашлась новая возможность самовысказывания и, что еще важнее, открылись любопытные способы эту возможность осуществить.

Прежде чем получить роль Аспиччии—«дочери фараона», Павлова несколько лет выступала в роли ее невольницы Рамзеи. Танцовщица дебютировала в этой «второй роли» балета 23 ноября 1903 года, и критика сразу отметила «восходящую звезду». Светлов заявил даже, что Павлова «сумела выдвинуть свою вторую роль на первый план»,[1] и кольнул таким образом Кшесинскую — тогдашнюю бессменную исполнительницу Аспиччии.

Главную роль Павлова получила в январе 1906 года, после того как самодержавие Кшесинской пошатнулось, и исполнила ее почти одновременно в двух разных версиях балета, московской и петербургской 15 января она танцевала в только что поставленном спектакле Горского на сцене Большого театра, 29 января — в старинной постановке Петипа на Мариинской сцене.

Горский парадоксально сочетал здесь классический канон и изобразительную стилизацию, но был куда менее последователен, чем Фокин в «Египетских ночах». Его «Дочь фараона» оказалась еще эклектичнее, чем оригинальная версия Петипа Но Павлову она устраивала и больше старой «Дочери фараона», и больше «Египетских ночей».

Устраивала ее как раз наивная эклектика Горского, объединившего классический танец во всей нетронутости структурных форм со стилизацией пантомимы под подлинники египетского искусства Персонажи, начиная с героини балета, в пантомимных сценах носили достоверные костюмы Коровина и двигались преимущественно в профиль, ставя ступни носком к пятке, сгибая локти и кисти под прямым углом. И те же персонажи, переодевшись в традиционный балетный костюм, исполняли классические pas d'action, адажио и вариации с развернутыми позициями ног и округлыми движениями рук. Но это не смущало детской веры Павловой в силу ее искусства.

К тому времени уже остались позади первые гастроли Дункан, и Фокин исподволь готовился к постановке «Эвники». Новое ут-

---

[1] В Светлов «Дочь фараона» «Биржевые ведомости», 1903, № 583, 25 ноября, стр 3

верждалось явочным порядком, неуклюже, но настойчиво наступая на архаику академического спектакля. Понадобились десятилетия, чтобы это новое органично слилось с природой классического танца, освободив и реорганизовав весь его пластический код. Недаром Фокин вовсе отрекся от такого танца и делал исключение для него лишь во имя все той же стилизации, когда в «Шопениане», например, суггестивно воспроизводил образность балетного романтизма.

Для Павловой позиция Фокина оказалась излишне категоричной именно в этой своей части, тогда как его попытки расширить балетную пластику в сфере характерности и пантомимной изобразительности сначала привлекли ее и заинтересовали. В сущности, она, как и Горский, хотела невозможного, надеясь примирить каноническую «классику» с тем, что ее начисто отрицало. Это поясняет особое положение Павловой в балетном театре ее времени, особый драматизм ее творчества, раздираемого противоречиями эпохи, художественной среды, личных пристрастий. С одной стороны, чутьем большого таланта она постигала, что классический танец, раскрывающий внутренний мир героя, необходим для нее, выразительницы духовной жизни поколения. С другой стороны, она стремилась сделать свое искусство современным и по пластическим средствам, совлечь с него ветхие былых понятий о прекрасном. Пылкость поисков и тут отражала трагизм, присущий даже наиболее ясным созданиям Павловой. Этот активный трагизм подымал ее творчество, скажем, над творчеством Карсавиной, которая ровнее прошла путь от академизма к фокинскому балету и назад — к академизму.

«Дочь фараона» была и для Горского, и для Павловой великолепным самообманом, увлекшим многих. Горскому здесь на редкость повезло, потому что сила веры, а значит, и воздействия Павловой была, по-видимому, неодолима. Эта танцовщица умела с естественностью облечь пластику смуглой, стройной, страстной египетской царевны в кудреватые формулы классического танца. Притом иной по-французски вызывающий пассаж, исполненный на стальных носках итальянской школы, чудодейственно приоткрывал сокровенное движение души диковатой и гордой Бинт-Анты (так звалась Аспиччия в спектакле Горского).

Первая же сцена Павловой — Бинт-Анты получала невольный распространительный смысл. Путешественнику-англичанину, забывшемуся за трубкой опиума в древнем египетском храме, снится, как писал в своем сценарии Горский, что «одна из мумий сбрасывает свои покровы, храм озаряется дивным таинственным светом. Он видит, как осуществляются царственно прекрасные черты, он

чувствует ее дыхание. Она выходит из своей древней оболочки, как бабочка из куколки, она своим опахалом навевает прохладу, она смотрится в свое поясное зеркало и вдруг подходит к нему, опускается на колени и долго, долго на него смотрит...»[1]

Сцена как бы символизировала попытки оживить старый тип спектакля, совлечь с него ветхие покровы, «распеленать» его. Это бросалось современникам в глаза. Они недаром противопоставляли здесь Павлову Кшесинской.

По словам Солянникова, «Аспиччия — Кшесинская с кокетливой улыбкой грациозно выходила из саркофага. Нарядные тюники с весьма условным египетским орнаментом, модная пышная прическа от Делькроа, на шее и на руках драгоценности работы Фаберже». Напротив, Павлова «приблизила роль к замыслу Горского» и проводила этот эпизод «постепенно, путем неуловимой смены механических скованных движений жестами живого человека... У мумии вдруг еле заметно, затем все сильнее начинали вздрагивать веки; потом медленно приоткрывались обведенные по египетскому обычаю глаза Медленным деревянным движением поднималась рука с зеркальцем». Правда мотивировки, правда эпизода была за Павловой.

Таких «разночтений» встречалось немало. Солянников писал о Кшесинской: «В сцене, когда Аспиччия из глубин Нила сразу попадает в дом отца, артистка наглядно показывала, как выходят из воды сухой, и к остальным абсурдностям этого балета прибавляла свежий «собственный» туалет и свой, по-балетному разукрашенный облик». Павлова же «вбегала на сцену в длинной рубашке, как бы прилипшей к телу мокрыми складками... распущенные волосы прямыми длинными прядями свисали вдоль измученного, взволнованного лица».[2]

Правота Солянникова, порицающего Кшесинскую и одобряющего Горского и Павлову, кажется несомненной, пока его примеры оторваны от контекста действия. Но контекст сильно колеблет оценки мемуариста. Ведь и у Горского египетская царевна, оживая, все равно переодевалась для танцев в «тюники с весьма условным египетским орнаментом», а ее безнаказанное пребывание на дне Нила вряд ли можно было оправдать той логикой, которую превыше всего ставил Горский. Якобы реалистические мотивировки «абсурдности» лишь оттеняли самую эту «абсурдность». Поиски Горского и Павловой тут были наивны и близоруки, но они предваряли действительные находки позднейшего времени.

---

[1] Музей ГАБТ. Архив А А. Горского, II-16, стр 4—6

[2] Н А Солянников Воспоминания, ч I, стр 172—174.

Павлова сохранила отдельные черты образа Бинт-Анты в своей Аспиччии. Но полемический задор, поддержанный далеко не всей критикой (в частности, Волынский остался сторонником Кшесинской), постепенно сник. И на петербургских гастролях Павловой в 1913 году этот балет прошел наименее успешно.

С самого начала не удалась партия Авроры в «Спящей красавице». Павлова исполнила ее впервые 6 января 1908 года. Критика сошлась на том, что роль, построенная в приемах партерного танца, именно потому и лежит вне таланта «воздушной балерины». Но то был лишь внешний довод. Главное заключалось в другом: праздничное сияние классического танца Авроры не отражало индивидуальности Павловой. Аврора у Петипа олицетворяла незыблемые каноны академического балета: этот балет достиг вершины и не подозревал еще, что дальше предстоит спуск. Талант Павловой аккумулировал настроения времени, когда академизм либо отвергали, либо сражались за него. Академический канон в том виде, как его утверждала «Спящая красавица», для Павловой в чем-то больше устарел, чем для танцовщиц, пришедших на сцену сорок лет спустя. Павлова интуитивно схватывала противоречие между эстетикой балетного спектакля второй половины XIX века и классическим танцем как широким комплексом выразительности; этого противоречия Фокин, например, тогда не различал и огульно отметал наследие в целом. Павлова нередко вносила современную интонацию в балеты, казалось, наиболее архаичные, потому что в них она могла трансформировать образ и транспонировать танец. Так поступали танцовщицы и до нее, попросту подгоняя партию под меру своих возможностей. «Спящая красавица» вольностей не терпела. Танец там был неотделим от музыки и, допуская оттенки в интерпретации, структурной ломке не подлежал. Железное совершенство его форм не открывало лазейки для импровизации, для самостоятельно проводимой темы. Исполнительница Авроры могла предпочесть наивное кокетство или величавость, могла выбрать между интимно-лирической и объективно-«эпической», подчеркнуто «сказочной» трактовкой Но трактовку ограничивало развитие музыки с ее неподвижным идеалом красоты: ради него совершаются подвиги, но сам он бездейственен.

Потому Павловой наиболее удался в «Спящей красавице» второй акт, где образ Авроры перекликается с видениями романтического балета, обещая, но не утверждая счастье, существуя не в гармонической слитности с человеком, а как идеал ускользающей, не дающейся в руки гармонии. «Сравнительно лучше ей удались танцы в картине «Visions»... остальное положительно

не подходит к таланту г-жи Павловой»,— писала «Петербургская газета» 7 января 1908 года, назавтра после дебюта.

Потому больше удалась Павловой фея Сирени, исполненная 17 февраля того же года. Единственная торжественно-певучая вариация исчерпывала содержание партии феи — носительницы добра и могла быть исполнена как самостоятельный концертный номер.

И однако, при всех видимых отзвуках «тальонизма», даже эти моменты «Спящей красавицы» глухо отражали главное содержание творчества Павловой, ибо и в них не могла прорваться жизнь мятежно взыскующей души.

«Испанская сюита» Павловой

Гораздо больше близкого себе Павлова находила в некоторых «испанских» партиях казенного репертуара. Начала она с вариации Испанки в «Фее кукол», где вихрь jeté entrelacé и стремительных туров врывался в безмятежный бал игрушек. Испанка Павловой вступала в соревнование с центральным номером — pas de trois самой Феи кукол и двух влюбленных в нее Пьеро, подчас выходя победительницей. Основой своеобразной «испанской сюиты» Павловой стали «Пахита» и «Дон Кихот». Но входили в эту «сюиту» и чисто характерные танцы: панадерос из «Раймонды», «Шоколад» из «Щелкунчика», фанданго из оперы «Кармен».

Сольное фанданго в «Кармен» танцовщица исполняла с 1908 года, будучи уже звездой петербургского балета. Свою роль тут сыграли правила контракта. «Петербургская газета» сообщала 16 октября 1908 года: «Согласно условиям с дирекцией, балерины должны протанцевать в сезоне: г-жа Преображенская — 30 раз, г-жи Павлова и Трефилова — по 40 раз. Прежде выходы в операх считались одинаково с балетами; теперь же дирекция считает участие в двух операх за один выход». Норма имела лишь символический смысл: ее никто не выполнял. Куда больше значила творческая заинтересованность самой Павловой. Поэтому в том же году, на бенефисе хора Мариинского театра, она выступила — единственный раз — и в цыганской пляске из «Русалки» Даргомыжского, вместе с Кшесинской, Преображенской и Чумаковой.

Огромную нагрузку она выдерживала легко, а к тому же извлекала пользу из разнообразного материала. Характерный танец в оперном спектакле порой открывал возможности, каких не было в иных классических партиях старых балетов, с их раз и навсегда заданной условностью. Например, в «Кармен», поставленной Шкафером в декорациях Головина, фанданго Павловой и оле Преображенской на музыку «Арлезианки» Бизе выплескивались из

недр возбужденной праздничной толпы, давая ее идеализированный образ. «Даже когда на улице, на самом солнцепеке, начинают плясать...— писал об этих танцах Бенуа, — то иллюзия не пропадает, хотя, разумеется, ничего подобного на самом деле в Испании не происходит».[1] Пляски возникали стихийно, и толпа, ожидавшая боя быков, относилась к ним неодинаково. «На них смотрят в одной группе, а в другой в это время бойко разговаривают»,— писал А. П. Коптяев.[2]

Характерный танец и вообще был своеобразной отдушиной для темперамента Павловой, часто не получавшего выхода в привычном репертуаре. Павлова не расставалась с уральской пляской — проходным номером дивертисмента из «Конька-горбунка». Впервые она исполнила эту пляску с Гердтом 27 октября 1902 года, вернув старому танцовщику молодость. «Он вчера тряхнул стариною и... вызвал бурю рукоплесканий,— писала «Петербургская газета».— Исполняя казацкие кабриоли с сильфидой Павловой 2-й, он прямо-таки летал по воздуху». Длинная парчовая юбка и бархатная телогрейка не мешали хрупкой танцовщице высоко забрасывать ноги в размашистом pas de basque и задерживаться в воздухе на кабриолях. «Г-жа Павлова 2-я, благодаря своему необыкновенному баллону, прямо летала по воздуху»,— замечал другой рецензент первого выступления.[3] «Легко, воздушно, с громадной элевацией она протанцевала этот полухарактерный танец»,— свидетельствовал через четыре года Светлов.[4] «Эта пара буквально летала по сцене»,— писал анонимный критик о Павловой и об Андрианове, заменившем Гердта.[5]

29 октября 1906 года Павлова выступила в панадеросе из «Раймонды», в номере, который прежде безраздельно принадлежал первой исполнительнице — М. М. Петипа. Дебют Павловой оказался событием. Назавтра Светлов писал в «Биржевых ведомостях»: «Сколько благородной гордости в ее первом выходе с тамбурином и сколько смелой грации, жизни и радости в ее движениях и позах! Она словно насыщена духом и стилем испанской пляски». 2 декабря 1907 года Теляковский с присущим ему сухим лаконизмом пометил в дневнике, что на «Раймонде», шедшей в тот

---

[1] Александр Бенуа. Новая постановка «Кармен». «Биржевые ведомости», 1908, № 10402, 14 марта, стр. 6

[2] А. Коптяев. Новая постановка «Кармен» на Мариинской сцене «Биржевые ведомости». 1908, № 10400, 13 марта, стр. 6.

[3] Я. К—в. Балет. «Новости и Биржевая газета», 1902, № 298, 29 октября, стр 3.

[4] Вал. Светлов. «Конек-горбунок». «Биржевые ведомости», 1906, № 9481, 7 сентября, стр 3.

[5] Балет. «Театр и искусство», 1906, № 38, 17 сентября, стр. 576.

вечер, «особенно кричали при появлении Павловой 2-й». 14 декабря 1909 года рецензент «Петербургской газеты» привел шутливые слова некоего балетомана после панадероса Павловой: «Я сгорел и обратился в пепел! Мир праху моему!»

Такого рода знатоки привычно ждали и от исполнительницы «Пахиты» двух ударных моментов: мимической сцены во втором акте и финального grand pas.

В мимической сцене Пахита отвлекала внимание злодея Иниго, собиравшегося убить ее возлюбленного Люсьена. Танцуя, она переставляла кубок со снотворным зельем и, усыпив Иниго, помогала Люсьену бежать. Танец был характерным и заставлял критиков сравнивать Павлову с испанскими гитанами. Восхищали ее переходы от пляски, словно бы помимо воли набиравшей темперамент и силу, к страху за любимого, когда Павлова бледнела и ее лицо казалось осунувшимся.

Главный интерес заключался все же в grand pas, где Павлова танцевала адажио и вариацию под аккомпанемент арфы, специально написанную для нее Дриго. Режиссер балетной труппы Н. Г. Сергеев 23 января 1905 года подал даже особый рапорт по начальству с жалобой на то, что Павлова бисировала эту вариацию дважды, тогда как дозволен был один раз.[1] Танец Павловой захватывал зал. Строго узаконенные комбинации этого танца выглядели импровизацией, увлекали «пластическим апломбом», «воздушностью и смелостью кабриолей». Рецензент одного из представлений «Пахиты» писал, что на Павлову, «как на раскольничьем радении, накатила благодать», а поскольку «признак артистического дарования вибрирует в г-же Павловой до такой степени, что положительно заражает зрителей», то «можно было наблюдать собственно два спектакля: один на сцене, другой — в зрительнном зале».[2]

7 декабря 1905 года, на шестом году работы в театре, Павлова дебютировала в «Дон Кихоте».

Роль Китри не содержала и того подобия драматизма, какое имела Пахита,— вот почему свидетельства о Павловой — Китри касаются исключительно танца, его разлитой по спектаклю стихии: здесь исполнительница чувствовала себя одинаково привольно, будь то «испанская классика» балетной «яви», будь то чистый классический танец балетного «сна».

Солянников вспоминал: «Китри — Павлова бесподобна, начиная с первого ее выхода на больших pas de basques с высоким за-

---

[1] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2355, л. 35.

[2] Z. Балет «Слово», 1905, № 272, 1 октября, стр. 8.

кидыванием ног в ритме вальса. Испанские танцы Павловой на классической основе производили большое впечатление. Красивые взлеты, знаменитые «павловские» прыжки».[1] Горшкова подробно описала вариацию Павловой в сцене сна Дон Кихота (вставленную из балета «Весталка»). Начиналась вариация шестнадцатью entrechat six, а заканчивалась «маленькими jeté en tournant вокруг сцены».[2] Словом, именно в танце создавала Павлова образ.

Ее предшественницы по-разному передавали кокетливый задор Китри. Героиня Павловой была норовиста и горда, как необъезженный породистый скакун; этот характер проявлял себя и в канонических танцах партии, и в двух новых вариациях, поставленных специально для Павловой Николаем Легатом — на музыку Томэ и Гарнье.

Светлов совершенно серьезно приводил отзыв о Павловой какого-то «известного поэта-балетомана»: «Это воздух и шампанское».[3] Отзыв удручающе банален, но танец Павловой в самом деле искрился и кипел. Уже в первом выходе сцену затоплял каскад прыжков и водоворот пируэтов. Почти неправдоподобна была устойчивость при столь изогнутом подъеме стопы, при удлиненных и хрупких пропорциях тела. Бесстрашно набегали буруны пируэтов, всюду сохранялась одинаковая высота прыжка и отчетливость заносок — от первого до шестнадцатого entrechat six. Увлеченность, страсть, избыток молодых сил и составляли содержательную жизнь образа.

В 1907 году Павлова исполнила в «Дон Кихоте» деми-классическую партию уличной танцовщицы (первый акт) и характерную партию Мерседес (третий акт). В уличной танцовщице она не захотела повторять интереснейшую трактовку Преображенской, давшей тип угрюмой, бледной, испитой феи площадей. Павлова, стройная, смуглая, блещущая счастьем, легким пламенем вилась между вонзенными в землю кинжалами, взлетала и распластывалась среди них, дразня и возбуждая толпу...

Впоследствии и Китри стала у Павловой иной. Зимой 1913 года Петербург вновь увидел танцовщицу, уже объехавшую полмира. «Она своя, наша, прекраснейшая из принцесс балетного царства, завершительница путей балетного искусства, гордость нашей школы»,— писал Петр Потемкин. «Она осталась той же! Нет, она стала еще лучше!» И тут же оспаривал себя, признавая, что нынешняя Павлова — Китри, «может быть, недостаточно строга, но

---

[1] Н. А. Соляников. Воспоминания, ч. II, стр. 259.

[2] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 56—57.

[3] В. С[ветлов]. Балет. «Биржевые ведомости», 1906, № 9233, 5 апреля, стр. 3.

именно этот легкий недостаток строгости и еле уловимый налет жеманности и дал ее исполнению столько грации и теплоты».[1]

Плещеев находил, что у Павловой появилась «нервность, суетливость». Вспышки огненного темперамента сменялись теперь минутами раздумий. Своими горизонтальными полетами Павлова, по словам критика, воплотила мечту художника романтизма. Но особенно удивил его финал вариации в сцене сна Дон Кихота, где балерина, «опускаясь быстро на колено, замирала, склоняя голову, опуская руки».[2]

Новый, тревожный тон танца уловил и Волынский: «На сцене Павлова живет нервами своего цельного искусства. В «Дон Кихоте» она полна бури». Буря мчала танцовщицу «мимо размеренной мелодии, заставляя быстро проделывать движение, которое по характеру своему должно быть округленным». Буря напрягала ее тело в арабеске, когда, «вытянув ногу назад и разбросав руки, она принимала позу устремления перед полетом или продолжающегося трепета бега по окончании воздушного шага». Не случайно кульминацией танца ее новой Китри стала кода последнего дуэта. «Павлова мчится наверх, к кулисам, на низком арабеске к публике лицом. Оно глядит из облака раздувшегося тюника».[3] По свидетельству танцовщика Б. В. Шаврова, бывшего тогда воспитанником школы, «от динамики движения тюник весь надвигался вперед».[4]

В сущности, буря была и раньше, изменился ее характер. Как бы переворачивалась действенная линия «Жизели», «Баядерки»: от гармонического ощущения бытия — к тревоге, к торопливой и неосуществимой попытке удержать прекрасное.

Эмоциональный захват «бури» был необходим Павловой всегда. Потому, как уже говорилось, не вышла роль Авроры в «Спящей красавице» с ее плавным подъемом к финальной точке — утверждению безбурной и ясной красоты.

В балетах Фокина

Те грани творчества, где с большей или меньшей силой преломлялся одухотворенный «тальонизм» Павловой, и те мотивы, которые слились в ее зажигательную «испанскую сюиту», не исчерпывали многообразия свободных проб и поисков танцовщицы. До ухода

---

[1] Вестрис [П. П. Потемкин]. Павлова и «Дон Кихот». «Русская молва», 1913, № 42, 22 января, стр. 6.

[2] А. Плещеев. В балете. «Новое время», 1913, № 13242, 22 января, стр. 6.

[3] А. Волынский. Танцы А. П. Павловой «Биржевые ведомости», 1913, № 13363, 24 января, стр 4.

[4] Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.

из Мариинского театра (в 1910 году) она успела поработать с Фокиным. Их встреча совпала с начальным периодом фокинской реформы и, в сущности, длилась недолго. Она пришлась на 1907—1908 годы. Позднее, в 1913 году, Фокин поставил для гастрольной труппы Павловой «Прелюды» Листа и «Семь дочерей горного короля» Спендиарова. Попытка возобновить союз тем и ограничилась.

Первая встреча, напротив, была значительной. Она принесла четыре балета, охвативших разные повороты фокинского традиционализма. «Эвника» и «Египетские ночи» — стилизацию древности. «Павильон Армиды» — образы галантной Франции. «Шопениана» — мотивы балетного романтизма. Особняком стоял сольный концертный номер «Умирающий лебедь», кульминация их содружества, краткий, но полный миг творческого единства. Примеры такого единства дали в прошлом образы Сильфиды у отца и дочери Тальони, Жизели у Карлотты Гризи и Жюля Перро.

«Эвнике» был свойствен пафос только что найденного, утверждаемого на ходу. Роли Актеи, а потом Эвники развивали заявленное Горским в роли Бинт-Анты. В «Эвнике» последовательнее ложились на балетную образность пластические откровения Изадоры Дункан. Там еще заметнее стало, что прима-балерина Кшесинская ограничена рамками академического стиля, а Павлова способна воплотить формы, продиктованные новым временем.

Павлова — Актея, по словам Светлова, исполняла танец семи покрывал как «хореографическую картинку, полную целомудренной поэзии и милой грации».[1] Удлиненное гибкое тело исполнительницы облекал легкий бакстовский костюм античной плясуньи. Танец этот (переданный потом Эвнике, когда Павлова получила главную роль) не противоречил рисунку пантомимы, не расходился с ее композиционной структурой, как расходился все-таки классический танец Бинт-Анты с композицией пантомимных мизансцен Горского. Кроме того, роли Актеи и Эвники тогда казались только предисловием к бесконечным открытиям хореографа-новатора.

В «Египетских ночах» обнаружилось, что предисловие обещало танцовщице больше, чем дали установленные практикой нормы. Там выяснилось, что живопись, породив новейшую балетную пластику, не позволяла пластике стать самостоятельной, а подчиняла ее себе. Вереника заняла в «Египетских ночах» еще меньше места, чем любая из обеих героинь «Эвники». Светлов, который умел найти новое каждый раз как видел Павлову в «Жизели» и «Бая-

---

[1] В. Светлов «Эвника».— «Шопениана».— «Вальпургиева ночь». «Биржевые ведомости», 1907, № 9743, 12 февраля, стр 3

дерке», монотонно твердил все о том же целомудрии, все о той же грации, танцевала ли Павлова Актею или Эвнику, а его похвала Павловой, способной «придавать стиль своим пластическим репродукциям»,[1] звучала достаточно двусмысленно.

Героиня «Египетских ночей» и была деталью «пластической репродукции» Египта, как понимали это Фокин и Бакст. Драма Вереники (в парижской редакции — Таор) растворялась в ходе всяческих ритуалов: ритуальных шествий, ритуальных танцев, ритуальных утех и поклонений.

Внешне судьба Вереники напоминала судьбу Никии из «Баядерки». Прямое сходство отмечало некоторые ситуации их сценического бытия. Обе героини были брошены возлюбленными. Обе исполняли пред победившей соперницей танец со змеей. Но танец Никии возникал на гребне праздничного дивертисмента. Дивертисмент служил ему подножием, готовил его как контрастную трагическую развязку реального действия и как перелом этого действия к фантастике: дальше оно переносилось в царство торжествующей Никии. Танец Вереники оставался частью праздничного дивертисмента, и драматизм его казался лишь пряной приправой к череде изысканных, но пресных танцев рабов и прислужниц Клеопатры. Недаром змея, спрятанная под цветами, несла Никии смерть, а змея, извивавшаяся в пальцах Вереники, была ручной и безвредной. Павлова послушно взяла в руки настоящую змейку, приобретенную Фокиным для вящего правдоподобия. И все же бутафорская змейка Никии осталась символом сценической правды, символом страстей, кипевших в груди героини, тогда как робкие чувства Вереники скользнули, не задев главного в творчестве Павловой.

«Конечно, мимические сцены она ведет как истинная художница пластической драмы,— заключал после премьеры Светлов.— Бесподобно исполнен был ею танец со змеей и остальные вещи в новых хореографических тонах, стилизованных в духе египетской иконографии».[2] Художественное чутье Павловой, стилистическую тонкость ее танца отметили через год и парижане. Уже приводился рассказ Бенуа о финальной сцене — плаче Таор над телом Амуна, о том, что хотя «балет в узком смысле уже кончился», парижская публика не покидала мест, захваченная искусством Павловой.

---

[1] В. Светлов Еще новый балет. «Петербургская газета», 1909, № 70, 13 марта, стр 4

[2] В Светлов Балет. «Петербургская газета», 1908, № 67, 9 марта, стр 10

Роли Актеи — Эвники и Вереники — Таор остались на периферии творческого пути Павловой. И все-таки они отозвались потом в концертных номерах и балетах ее зарубежных программ, где Павлова и ее хореографы стилизовали танцы Индии, Японии, Мексики. В свою очередь, это повлияло на молодых хореографов разных стран, например, оказало воздействие на практику американской труппы Денишаун, которую создали в середине 1910-х годов танцовщица Рут Сен-Денис и танцовщик Тед Шаун — «отец американского танца», как называют его на родине.

«Павильон Армиды» был первой премьерой Павловой. Но он был и первым балетом, где Павлова встретила сравнительно сдержанный прием. Даже Светлов не посвятил ей обычных восторженных строк. Напротив, приветствуя спектакль в целом, он сокрушался, что «для балерины этот балет не особенно выигрышный: все основано на ансамбле, на группах, на общем фоне; мимики почти никакой, танцев много, но они не ярки и, так сказать, сливаются с фоном».[1] Другие критики и подавно уделили Павловой еще меньше внимания; ее Армиду как бы заслонил Нижинский в партии раба Армиды.

Между тем Павлова вносила в балет содержание, пропавшее потом у Каралли, Карсавиной и других исполнительниц роли, хотя иные превосходили ее красотой. Дымка печали словно отделяла Армиду Павловой от маскарада ожившей свиты. Это видел Волынский и не раз вспоминал «плач Армиды», начинавший партию. «Молящий жест ее нервных рук был бесподобен,— писал он в 1913 году.— Протягиваясь вперед широко и стремительно, точно под импульсом очнувшейся от бездействия души, они шевелили в публике нервы».[2] Через десять лет Волынский повторял: «Артистка сходит с гобелена, раскинув руки, с горящими, вонзившимися в пространство глазами, вся — ожидание и плач. Она начинает свой танец... скользит на пальцах по сцене, и все тело ее живет ответным и согласным трепетом движений».[3]

У Фокина «плач Армиды» — приманка коварной соблазнительницы — нес тему маскарада чувств. Павлова сообщала танцу другой смысл, вносила в него тему подлинного, но затаенного переживания, ту тему тоски о романтическом идеале, которая звучала уже в «Портрете» А. К. Толстого. Судя по фотографиям танцов-

---

[1] В. Светлов. «Павильон Армиды». «Биржевые ведомости», 1908, № 10792, 4 ноября, стр 6.

[2] А. Волынский Умаление техники танца «Биржевые ведомости», 1913, № 13885, 2 декабря, стр. 6.

[3] А. Волынский. Колокольчики. «Жизнь искусства», 1923, № 19, 15 мая, стр. 4.

щицы, эта тема перекочевала от Армиды к Авроре времен зарубежных странствий, изысканно одетой Бакстом. Юная Армида 1900-х годов и Аврора годов 1920-х одинаково отвечали облику героини «Портрета». У обеих локоны ниспадали на плечи, руки в незаконченном движении будто только что уронили розы, и «лукавые уста, назло глазам, исполненным печали, свои края чуть-чуть приподымали».

Так, однажды столкнувшись с образом роковой соблазнительницы, облюбованным Фокиным и его сотрудниками во всевозможных ипостасях, Павлова провела и там свою творческую тему. Она элегически возвысила его, заменив мотивы русского традиционализма собственным мотивом тоски по ускользающей гармонии. Ее Армида воплощала несбыточную мечту и сознание этой несбыточности. Павлова «плакала и требовала», ибо ее искусство не просто отражало время, но и было полно предчувствий. Оказываясь шире запросов времени, оно в чем-то было и шире личной судьбы танцовщицы, сложившейся в недрах своего времени и обреченно откликнувшейся на предвестья его гибели.

Тема поисков утраченного идеала звучала у Павловой в Сильфиде из фокинской «Шопенианы». Несбыточное сбывалось, воплощаясь в порхания крылатого существа. То был расцвет творчества, когда танцовщице мнилось, что, достигнув совершенства, она его удержит, что стихия полета обретена раз и навсегда. Озарив сцену этим полетом, исчезнув и явившись вновь, она дарила мгновения радости — вилиса, не изведавшая тревог Жизели. В ее хрупкости была царственность, которую схватил В. А. Серов на знаменитой афише к первому «русскому сезону». Царственно вздымалась голова на стройной шее Сильфиды — Павловой. Тонкие руки были царственно простерты над миром, разучившимся мечтать, над миром, полагавшим угловато-терпкое критерием прекрасного. Павлова оспаривала этот критерий не в «Египетских ночах», где ее Таор была осуждена отступить перед Клеопатрой — Идой Рубинштейн, а именно в «Шопениане». Там она утверждала гармонию музыки и танца как гармонию духа, как некий идеал возвышенного.

Таким и сохраняла ее искусство память современников. М. Горький в 1928 году признался, что «из артистов он выше всех ставит известную балерину Павлову, на танцах которой зритель может вполне сосредоточиться, не рассеиваясь и не отвлекаясь окружающим».[1] Вл. И. Немирович-Данченко зимой 1941/42 года

---

[1] М. Горький о театре и кино. «Современный театр», 1928, № 18, 1 мая, стр. 372.

вспоминал: «Благодаря Анне Павловой, у меня был период, — довольно длительный, — когда я считал балет самым высоким искусством из всех присущих человечеству, абстрактным, как музыка, возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей — поэтических, философских».[1] Наконец, К. С. Станиславский, размышляя о сценической передаче «обобщенных или возвышенных переживаний поэта», трудно дающихся актеру, который из-за материальности тела обречен «вечно служить и передавать только грубо-реальное», обращался к Павловой и Тальони, этой вечной Сильфиде. «Разве у них не было отрешения от материальности тела?» — утешал его «внутренний голос».[2]

«Умирающий» лебедь»

10 февраля 1907 года Павлова исполнила с М. К. Обуховым вальс cis-moll в первой редакции «Шопенианы». В декабре она танцевала «Лебедя» Сен-Санса. Концертный номер стал многозначительным художественным итогом богатого событиями года. Впоследствии Фокин по ошибке датировал этот танец 1905 годом. В. Э. Дандре, муж и биограф Павловой, указывал другую дату: «Умирающий лебедь» был поставлен Фокиным в 1907 или 1908 году».[3] Как удалось установить, «Лебедь» впервые был дан 22 декабря 1907 года в Мариинском театре на концерте «в пользу новорожденных детей и бедных матерей при императорском родовспомогательном заведении (Надеждинская, 5)». Обозреватель «Ежегодника императорских театров», рассматривая репертуар казенной сцены в сезоне 1907/08 года, отметил: «По частной инициативе г. Фокиным было поставлено несколько красивых номеров: «Лебедь», музыка Сен-Санса, для г-жи Павловой 2-й, «Ассирийский танец» для г-жи Карсавиной».[4]

Т. П. Карсавина писала автору настоящей книги 10 мая 1962 года: «Относительно «Умирающего лебедя» я могу подтвердить Ваше установление, а именно, что в первый раз Павлова исполняла этот танец на благотворительном спектакле, где также выступала и я. Этот концерт я отлично помню, но записей о числе и месяце у меня нет. Думаю, что Вы можете положиться на мою память. . .»[5]

---

[1] Из архива Вл. И. Немирович-Данченко. «Ежегодник МХТ. 1945», т. 1. М.— Л., «Искусство», 1948, стр. 305.

[2] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 279, 280.

[3] В. Дандре. Анна Павлова. Берлин, «Петрополис», 1933, стр. 32.

[4] «Ежегодник императорских театров», сезон 1907/08, стр. 104.

[5] Т. П. Карсавина права, с осторожностью полагаясь на память. О том, как это необходимо, свидетельствует ряд фактических ошибок в книге воспоминаний Ф. В. Лопухова. В частности, о времени постановки «Умирающего лебедя» мемуарист пишет категорически: «Мне приходилось встречать в печати утверж-

По свидетельству самого хореографа, неоднократно об этом упоминавшего, «Лебедь» был поставлен «к случаю», в предельно короткий срок. Как-то Павлова просила его совета насчет музыки для концертного номера, а он «увлекался игрой на мандолине и как раз разучивал... «Лебедя» Сен-Санса».[1]

Возможно, в обращении к Сен-Сансу сказался вообще возросший тогда интерес русской публики к современной французской музыке. В те годы в русских концертах часто звучали симфонические произведения Равеля, Дебюсси, Дюка, Роже-Дюкаса, Шоссона, слушатели увлекались французами-исполнителями. «Предстоящей зимой в Петербурге даст несколько концертов знаменитый Сен-Санс», — обещали, например, «Биржевые ведомости» 10 октября 1907 года.

«Для постановки танца потребовалось всего несколько минут, — вспоминал Фокин. — Это была почти импровизация».[2]

Танцу-импровизации суждено было занять место среди лучших произведений Фокина. В сущности, концертный номер, поставленный на русской сцене и для русской танцовщицы, открыл обычай, который вскоре утвердился и стал теперь уже традицией зарубежного театра. Сольные или дуэтные номера занимают целое отделение спектакля в качестве самостоятельного балета-миниатюры.[3] Притом «Умирающий лебедь», — номер, подробно зафиксирован-

---

дение, будто «Умирающий лебедь» создан Фокиным в 1907 году. Это неверно. Номер создан в 1905 году, о чем упоминал и сам Фокин. Просто во время первого выступления Павловой в «Умирающем лебеде» в 1905 году ни у Павловой, ни у Фокина не было надлежащих средств для рекламы: они были еще не столь знамениты. Да и номер делался почти на ходу. Я подтверждаю все это, ибо видел пробы-репетиции... Фокин напевал «Умирающего лебедя» и показывал Павловой движения. Таким образом, я был свидетелем как подготовки, так и первых выступлений Павловой в этом номере» (Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 181). Лопухов действительно был свидетелем всего того, о чем он тут пишет: он сам был занят в упомянутом концерте 22 декабря 1907 года и, по отзыву «Петербургской газеты», имел «большой успех» в «малороссийской пляске». Но это ничего не меняет в вопросе о датировке. Ссылка на то, что в 1905 году Фокин и Павлова были «не так знамениты» и не имели средств для рекламы, может озадачить: ведь они не рекламировали себя и позже. Напротив, факты говорят об обратном. Стоило Павловой исполнить в 1905 году некий испанский танец на бенефисе французской актрисы Дево, как пресса мгновенно отметила это (см: С. Рафалович. Михайловский театр. «Биржевые ведомости», 1905, № 8621, 21 февраля, стр. 3). Реклама? Разумеется, нет. Новые концертные номера неизменно находили отклики в газетной хронике. Пресса не могла молчать два года о таком событии, как «Умирающий лебедь».

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 394.

[2] Там же, стр. 395.

[3] Именно так исполняла «Умирающего лебедя» выдающаяся французская танцовщица Ивет Шовире на гастролях Гранд-Опера в Москве в 1958 г.

ный Фокиным в собственноручной записи и в последовательной серии фотоснимков, — сохранил то импровизационное начало, о котором упоминал хореограф. Это открыло простор для ненавистной Фокину вольной исполнительской трактовки хореографического текста. «Умирающего лебедя» все танцевали, — негодовал он. — Кажется, как легко! И нет танцовщицы, нет танцующего ребенка, не взявшихся за исполнение «Умирающего лебедя».[1]

Действительно, плавные арпеджио — pas de bourrée «Умирающего лебедя» могут быть разыграны «перстами робких учениц» и всегда при этом сохранять свою заманчивость для мастера-виртуоза. Но верно и то, что в простейшем рисунке танца каждая большая танцовщица может выявить собственную индивидуальность и свое отношение к теме этого танца; такая свобода — редкость для исполнителя балетов Фокина.

В «Лебеде» Фокин делил права постановщика с Анной Павловой — первой исполнительницей этого танца. Фокин рассказывал о том, как создавалась эта «почти импровизация»: «Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как нужно держать руки».

Хореограф и танцовщица создали в этом танце памятник друг другу, ставший и памятником эпохи. Необходимость спешно сочинить номер оказалась поводом для решения темы, важной для обоих авторов. Эта тема позволяла спорить с прошлым на его же, казалось бы, материале, но позволяла и утверждать сегодняшнее, современное.

В споре с прошлым хореография «Лебедя» противопоставлялась танцам девушек-лебедей Льва Иванова из «Лебединого озера» Чайковского и, шире, принципам классического танца в балете XIX века вообще. Фокин стремился радикально переосмыслить старую эстетику танца, тогда как искусство Павловой настойчиво тяготело к синтезу традиций прошлого и нарождающихся открытий нового.

Хореограф и исполнительница проявили изрядную дерзость, сохранив для своей постановки канонический костюм Одетты — героини «Лебединого озера». Позже это обстоятельство породило достаточно апокрифичные высказывания. «Анна Павлова должна была танцевать на концерте в Дворянском собрании адажио из «Лебединого озера», — вспоминала Горшкова. — За несколько часов до концерта заболел ее партнер. Костюм Одетты уже был взят из гардероба, и положение казалось безвыходным. Тут-то и

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 397.

пришел на помощь Фокин».[1] Свидетельство маловероятно по той причине, что Павлова в России «Лебединого озера» не танцевала, а потому и не взяла бы фрагмента из балета, принадлежавшего другой танцовщице — в то время Трефиловой. Вероятно, дело обстояло как раз наоборот: оттого, что зрители не ожидали появления Павловой в костюме Одетты, это настораживало и обещало сенсацию.

Костюм был условен, каким давно и полагалось быть костюму классической танцовщицы. Розовое трико, розовые туфли, белый многослойный тюник из подкрахмаленного тарлатана, лиф, открывающий шею и руки. Отличительными приметами образа служили лебяжьи перышки, положенные поверх тюника и увенчивающие прическу исполнительницы. Точно так же египетский орнамент служил отделкой тюников героини «Дочери фараона», а высокий испанский гребень украшал голову балерины в «Дон Кихоте».

Такой костюм обязывал к танцу на пальцах, обязывал соблюдать все правила, связанные с подобным танцем и его обусловливающие. Зритель был вправе ожидать трехчастной сольной вариации, формы которой так щедро разработали мастера прошлого — хотя бы в том же «Лебедином озере».

Комбинационное разнообразие движений внутри этих форм подчинялось их железной структуре. Идеальным примером могла бы служить как раз вариация Одетты из второй картины «Лебединого озера». Она начинается традиционным préparation на вступительных аккордах оркестра. Первая часть состоит из дважды повторенного хода, в свою очередь распадающегося на две одинаковые музыкально-танцевальные фразы. Каждая фраза включает в себя два battements développés en ecarté, попеременно с обеих ног, переходящие в pas de bourrée на месте, и заканчивает ее серия sissonnes en arabesque на пальцы. Во второй части чередуются sissonnes в прыжках и в подъемах на пальцы и бег — pas de bourrée. Третья часть содержит туры, прочерчивающие диагональ из дальнего угла сцены. Эта диагональ складывается из четырех повторяющихся фраз: каждая включает в себя четыре тура, завершающиеся pas de bourrée en tournant на месте. Принципу квадратного построения музыкально-танцевального рисунка соответствует и принцип фронтальности: при любой смене положений и ракурсов танца исходным остается положение исполнительницы лицом к залу.

---

[1] Цит. по статье Г. Добровольская. Михаил Фокин и его «Умирающий лебедь». В сб. «М. Фокин. Умирающий лебедь», Л., Музгиз, 1961, стр. 10

Выбор инструментальной пьесы Сен-Санса позволял заменить завершенную симметрию танца свободно и непрерывно льющейся пластикой. Совершенно права Г. Н. Добровольская, определяющая этот танец как монолог: «В эпоху «красноречивых пауз» и «немых монологов» в драмах Чехова и Ибсена форма монолога развивается и в балете». Такая форма становится обычной в творчестве Фокина: «Монолог — свободная форма, не связанная какими-либо обязательными рамками. В нем может быть произвольное количество частей; степень виртуозности танца также зависит от замысла балетмейстера».[1]

Форма пластического монолога, положенного на плавное adagio музыки Сен-Санса, и сообщала танцу вид свободной импровизации. О том, что видимость эта была придана намеренно, говорил сам Фокин. Несомненно, и он и Павлова, создавая этот танец, думали об импровизационном искусстве Изадоры Дункан. Ведь «Лебедь» был исполнен впервые через какие-нибудь две недели после очередного приезда Дункан. 5 и 7 декабря 1907 года Дункан показала два вечера своих импровизаций: на первом исполнялась «Ифигения в Авлиде» Глюка, на втором — танцы под музыку Шопена и Шуберта. Недаром Фокин, говоря, что любой ребенок берется за якобы легкого по технике «Лебедя», добавлял: Дункан «дала в своих танцах всю гамму человеческих переживаний. Когда же я думаю о «дунканятах», мне рисуется девица, положившая руку на темечко, на манер фигур с похоронных процессий на греческих вазах».

Фокин точно разметил в нотах Сен-Санса номера переходов и поз танца, соответствующие каждой музыкальной фразе. В трактовке номера импровизация сохраняла неограниченные права. Здесь хореограф и исполнительница не столько разошлись между собой, сколько дополнили друг друга.

Фокин, предложив Павловой музыку Сен-Санса, сохранил и название, которое дал композитор. Изобразительное начало, так откровенно определявшее пластические композиции Дункан, Фокин перенес в классический танец, словно бросив вызов и самой Дункан и традициям классического танца. Дункан он доказывал, что ее импровизированные иллюстрации к музыке возможны и в танце на пальцах, отрицаемом «босоножкой». Защитникам академизма он предлагал такую композицию танца, где были порваны каноны, основанные на абстрагированной условности выразительных средств.

---

[1] Г. Добровольская. Михаил Фокин и его «Умирающий лебедь». В сб. «М. Фокин. Умирающий лебедь», стр. 15, 16.

Образ птицы, величественной, гордой, печальной, но именно птицы, плывущей по спокойной водной глади, возникал в кантилене музыки. Г. Н. Добровольская справедливо заметила о средней части музыкальной композиции: «Если экспозиция пьесы статична, то здесь музыка приобретает взволнованно-эмоциональный характер, хотя образ и остается в рамках общего созерцательного настроения. С возвращением основной мелодии в звучании пианиссимо вновь появляется светлое, гармоничное, умиротворенное настроение». Элегическую плавность лебедя, хранящую в себе самой начало статичного покоя, передал в экспозиции танца и Фокин. Светлая струя стелется по воде за лебедем, описывающим широкие круги. Время от времени лебедь расправляет крылья, стряхивает с них капли, прячет в них голову и снова плывет, чтобы наконец, сложив эти крылья, замереть в сонном покое.

Рецензент первого концерта проницательно оценил новые номера Фокина. «Пред вами точно ряд снимков с ассирийской пестрой керамики, полная иллюзия», — писал он об ассирийском танце с факелом в исполнении Карсавиной. Перейдя к Павловой, которая танцевала «под тихую, заунывную музыку», он проводил показательную параллель: «Древнюю историю заменила естественная. Потому что, если можно балерине на сцене подражать движениям благороднейшей из птиц, то это достигнуто: перед вами лебедь».[1]

«Лебедь» Фокина, опираясь на принципы изобразительной пластики Дункан, спорил с образом Одетты-лебедя Льва Иванова как будто на его же материале. Казалось бы, одними и теми же были pas de bourrée на пальцах — в продвижении, на месте и в поворотах, sissonnes на пальцах и, главное, поза танцовщицы: опустившись на поджатую ногу, она склоняла корпус и голову, скрытую сложенными руками, на другую, вытянутую вперед ногу. Но если у Льва Иванова они прежде всего несли выразительную задачу, ибо воплощали образ девушки, переживающей любовную драму, то у Фокина они должны были передать — как можно ближе к «естественной истории» — повадку плывущего по воде лебедя.

«При первом исполнении... «Лебедь» имел потрясающий успех... Потом успех все рос», — констатировал через много лет Фокин.[2] Успех рос потому, что Павлова постепенно меняла содержание поставленного «к случаю» номера.

---

[1] Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11419, 25 декабря, стр. 7.

[2] Сб. «М. Фокин. Умирающий лебедь», стр. 23.

Перемены шли по двум направлениям — извне и изнутри. Линия внешних перемен сплеталась с линией внутреннего развития, метя разные этапы поисков. Вскоре после первых выступлений «лунный свет», заменив ровное электрическое освещение концертной эстрады, навсегда закрепился за номером. Потом на белом оперении корсажа танцовщицы загорелся рубин, словно кровь подстреленной птицы. На нескольких концертах Павлова появилась в головном уборе, где на нитке, протянутой через лоб, от виска к виску, слезой перекатывался бриллиант. Такие внешние приметы работы над образом не всегда отличались высоким вкусом. Но, оказав помощь в трудных поисках, они и отпали сами собой. Костюм Лебедя Павловой вновь вернулся к первоначальной строгой белизне, но тем временем к названию «Лебедь» уже прибавился эпитет «Умирающий».

То был результат глубокой внутренней работы актрисы: содержание полюбившегося танца постепенно переосмыслялось.

Этот сложный процесс эскизно восстанавливают фотографии Павловой в «Умирающем лебеде». Их «показания» можно приблизительно сравнить с «показаниями» пластинок различных лет, на которых записана «Элегия» Массне в исполнении современника Павловой — Шаляпина. От случая к случаю романс и танец все более окрашивались чертами личного, автобиографического характера, поднимаясь в то же время до обобщений подлинно трагической силы. И оба концертных номера, сохранив не только популярность, но и смысл, приданный великими исполнителями, все же остались с уходом Павловой и Шаляпина знаменьями ушедшей эпохи.

На ранних фотографиях «Лебедь» Павловой безмятежно покоен: руки нежно округлены над головой или сложены на груди, лицо просветлено, почти улыбчиво. Но раз от разу заостряются контуры позировок, резче становится наклон головы, сламывается плавная линия рук. Такие позы предвещают беспокойный ритм переходов, смятенность акцентов. В нарастающей экспрессии пластики все больше снимается тема птицы и все настойчивее звучит тема мятущейся человеческой души.

Так, отдаляясь от образных задач, поставленных Фокиным, танец сближался с задачами образа Одетты в «Лебедином озере» Льва Иванова. Но сближался только отчасти. В теме любви и гибели Одетты, не умолкая, звучит мотив надежды. В теме Лебедя постепенно, но настойчиво утвердился мотив трагической скорби. Павлова, углубляя его безысходность, изменила замысел Фокина, но вместе с тем не нарушила закона его хореографии. Она и не могла бы так остро поставить свою трагедийную тему на мате-

риале лирической поэмы Льва Иванова, в пределах ее классически ясной формы, ее закругленных и законченных периодов. Танец, сочиненный Фокиным на музыку Сен-Санса, в своих импрессионистски размытых формах был скорее подобен внутреннему монологу, допускающему не то чтобы разночтения, но вольную переинтонировку текста. Примером можно взять ту же одинаковую позу Одетты и Лебедя.

Исполнительница Одетты опускалась на землю, чтобы с первыми тактами скрипичного соло начать adagio с партнером. В этой позе она должна была передать замешательство героини перед тем, как та решалась открыть свое сердце возлюбленному. Словом, поза отмечала заминку перед лирическим объяснением героев. Исполнительница Лебедя той же позой заканчивала номер. Луч прожектора, освещая ее во время танца, чуть задерживался на недвижно распростертой фигуре... сцена погружалась в темноту. Отрешенная замкнутость позы должна была изобразить лишь одиночество птицы, уснувшей на неподвижной воде. Но мало-помалу исполнительница, одухотворяя, «очеловечивая» смысл танца, внесла в него ноты современной тревоги. Безмятежность танца она нарушила нервными всплесками рук-крыльев, учащая их взмахи, заостряя сгибы в локтях и кистях. В мерном переборе ног pas de bourrée, в остановках-аттитюдах она резче выделила подъемы и спады, ломающие горизонтальный рисунок непрерывной линии танца. А музыка с ее покоем осталась фоном, на котором контрастно вырастал танец — символ безнадежной борьбы.

В финале, после остановки на пальцах с протянутыми вверх руками и закинутой головой, танцовщица медленно опускалась. В течение нескольких тактов падали руки, склонялась на грудь голова, подгибались колени... И «каждый вечер Павлова, сраженная невидимой стрелой, готовилась, склонив долу бледное чело в пернатом уборе и стройный стан, опустив бессильно скрещенные руки на вынесенную вперед ногу, принять смерть в позе, полной такой несказанно скорбной красоты, что самый беспечный, самый буйный зал замирал от горестного восторга».

Так писал Левинсон сразу после смерти Павловой в 1931 году, вспоминая и первые ее выступления в знаменитом танце.[1]

Этот танец, как и балет «Шопениана», принадлежит к лучшим, наиболее прославленным произведениям Фокина. Так же как «Шопениана», он был сочинен под влиянием индивидуальности Павловой и сохранил на себе ее печать. Воздействие «Умирающего лебедя» на современную хореографию и балетное исполнительство

---

[1] Цит. по кн.: В. Дандре. Анна Павлова, стр. 390.

трудно переоценить. Нельзя не упомянуть о той роли, какую он сыграл в творческой истории «Лебединого озера». В зависимости от подхода того или другого балетмейстера, той или другой исполнительницы намечались пути вольных и невольных перекличек. Иногда изобразительность «птичьей» повадки фокинского «Лебедя» окрашивала классический танец балерины и кордебалета в сценах на озере. Иногда образ Одетты трагически обострялся в свете павловской концепции «Умирающего лебедя». В конечном счете художественная практика отмела лишнее и оставила то, что отвечало природе спектакля. В современных редакциях «Лебединого озера» уже трудно отделить напластования, возникшие там после «Умирающего лебедя».

Для Фокина «Умирающий лебедь» завершил этап утверждения на позициях самостоятельного творчества. Для Павловой — явился началом такого этапа. Соавторство Павловой, активизируясь в ходе многих повторных выступлений, подтолкнуло ее наконец к прямому авторству в жанре балетных миниатюр. К этому вела и необходимость постоянно обновлять репертуар на регулярных гастролях в столицах Англии, Франции, Германии.

Годы странствий

Первые гастроли Павловой за рубежом состоялись весной 1908 года. 9 апреля «Петербургская газета» сообщила: «Балетный артист г. Больм устроил грандиозную поездку по Северной Европе в числе 20 артистов с балериной А. П. Павловой во главе». Кроме Павловой и Больма, в труппу вошли Вилль, Горшкова, Неслуховская, Полякова, Эдуардова, Кусов, Обухов, Ширяев и другие. Репертуар составили «Жизель», «Пахита», «Волшебная флейта», «Привал кавалерии», второй акт «Лебединого озера» и дивертисмент. «Турне захватило Гельсингфорс (4 спектакля), Стокгольм (6), Копенгаген (3), Прагу (2) и Берлин — сперва 2 представления, а затем неудачно гастролировавшая Русская оперная труппа князя Церетелли пригласила от себя балет еще на три дополнительных вечера», — сообщал Козлянинов и добавлял: «Эта удачная поездка не только с честью поддержала репутацию русского балета, но и подготовила почву для будущих успехов».[1]

С 22 апреля по 7 мая 1909 года Павлова снова гастролировала в Берлине. Теперь ее партнером был Легат. В репертуар входили «Арлекинада», «Лебединое озеро», «Пахита», «Привал кавалерии», «Тщетная предосторожность». Успех снова был большой: как

---

[1] Л. Козлянинов. Балетные гастроли. «Театр и искусство», 1908, № 25, 22 июня, стр. 433.

писала 9 мая «Петербургская газета», «овации продолжались на улице». Затем Павлова дала три спектакля в Праге, а оттуда отправилась в Париж, опоздав на открытие первого «русского сезона».

27 августа «Петербургская газета» дала интервью Павловой.

«— Правда ли, что вы собирались совсем покинуть Россию? — спросили мы вчера нашу замечательную балерину.

— Мне, действительно, предлагали ангажемент в Нью-Йорк на целый год, но я согласилась поехать только на два месяца: февраль и март...— отвечала Павлова.— С Петербургом связаны у меня воспоминания моего детства, моих первых сценических шагов и моего первого успеха. Я не в силах была бы совершенно расстаться с Россией».

Павлова не предвидела, что судьба рассудит иначе.

Дебют в Нью-Йорке состоялся 16 февраля 1910 года. За ним последовали концерты в Бостоне, Филадельфии, Балтиморе. В апреле — мае Павлова выступала в Лондоне на сцене Палас-театра.

«Обозрение театров» перепечатало из «Daily Telegraph» статью о спектаклях Павловой и ее труппы: «Дебют артистка начала в традиционном костюме балерины, исполнив вместе со своим кавалером г. Мордкиным pas de deux классического стиля; этого, конечно, было достаточно, чтобы доказать, что она в совершенстве владеет всеми балетными приемами, позами и грацией. Но мы думаем, что если бы она этим ограничилась, энтузиазм публики не разросся бы. Следующий ее танец был совсем в другом роде, она танцевала под музыку «Valse caprice» Рубинштейна». Номер этот дышал весной и был «столь же очарователен, как совершенное лирическое произведение в его веселой непосредственности и чистой красоте деталей».[1]

Очевидны преимущества «Вальса каприс» и «Лебедя» перед традиционными pas de deux в эстрадном концерте. То были законченные вещи, тогда как pas de deux теряли многое в отрыве от контекста спектакля. Менее выигрышны были и урезанные версии петербургских постановок, без слаженного оркестра, эффектного оформления и колоссального количества участников. Концертные номера давали Павловой повод для более полных лирических высказываний и вплотную подводили ее к сочинительству.

Первая проба относилась к 1909 году. Павлова выступила в Суворинском театре на Фонтанке, где шел спектакль в честь 75-летия А. С. Суворина.

---

[1] Лондонская печать о русском балете. «Обозрение театров», 1910, № 1051, 8 мая, стр. 8.

«Вот как это было, — писал Беляев. — Рояль потянули в кулисы, и за него уселся «наш неутомимый» г. Таскин. Дали голубоватый сумеречный свет, свет опаловых туманов и подводных миражей. «Ночь» Рубинштейна поплыла в своих взволнованных, молящих аккордах. И танцовщица вышла на сцену...

Вальс, если только можно назвать вальсом эту «песню без слов», пластически декламировал Пушкина...

Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются...

Глаза Павловой, обведенные синевой тоски, каждый раз загорались, когда она протягивала кому-то свой букет. И тогда цветы на ее голове казались пучками звезд, а сама она, эта неуловимая и непостижимая «La belle-de-nuit», — ночной сказкой, рассказанной ветром...

Так танцует Павлова. Все это придумала она сама. Это ее вдохновение, ее творчество. Потому она так искренна и свободна в своей пляске...

Павлова создала свой собственный жанр, который я бы назвал «хореографической мелодекламацией»...

Сказка белой ночи, декламирующая Пушкина...»[1]

Беляев был прав, говоря о близости танца Павловой к смыслу стихотворения Пушкина, притом что так живо описал декадентский облик танца. Казалось бы, во всем следуя зовам времени, Павлова умела подняться над преходящим до вечного. Ее вдохновенье оправдывало сплав дунканизма с классическим танцем: длинный белый хитон, схваченный под грудью зеленым скарабеем, сочетался с трико и атласными балетными туфлями, а свободная пластика рук и гибкие движения корпуса — с прыжками классического аллегро и пальцевой техникой. Павлова возвращала и самую музыку Рубинштейна — монолог о нетерпеливой страсти — к значительности пушкинских раздумий: она танцевала покой природы и волнения человеческого сердца в их глубокой внутренней связи.

Жанр «хореографической мелодекламации» был создан для нее. Его наметил Фокин в «Лебеде», его активизировала Павлова в «Лебеде» же, а потом в других номерах, где показывала разные лики все той же темы — мечты о гармонии духа. Нетронутой гармонии — в «Стрекозе» Крейслера и «Бабочке» Дриго. Гармонии зыбкой, ускользающей — в «Ночи». Гармонии нарушенной —

---

[1] Юр. Беляев. Театральные заметки «Новое время», 1909, № 11845, 4 марта, стр. 6.

в «Умирающем лебеде» и «Калифорнийском маке». Большинство их являло такую же причудливую смесь классического танца и свободной пластики — пластики, создаваемой словно бы всякий раз заново, прямо на сцене. Выжила из всех этих танцевальных миниатюр одна — зафиксированный Фокиным «Лебедь». Остальное ушло с Павловой.

8 августа 1910 года Павлова написала своей приятельнице Горшковой длинное письмо, подписавшись интимным прозвищем «Павлуша». Она рассказывала об успехе зарубежных гастролей, состоявших из 35 спектаклей. «Дорогая моя, — объявляла она затем, — должна тебе сказать, что я покидаю Россию на два года. Я подписала контракт в Америку и должна буду 3 сентября выехать из Петербурга, так что, быть может, успею раз выступить перед публикой, проститься». Дальше следовал добрый совет младшей подруге: «Прежде всего сделай из себя человека сильного, с хорошими качествами, и тогда жизнь в твоих руках». Были в письме и строки, которые звучали как самооправдание: «Конечно, меня будут ругать, что бросаю сцену, но они будут неправы... Я честно работала 10 лет в Петербурге и оставляю о себе память хорошей артистки».[1]

20 августа «Петербургская газета» уведомила, что балерина «ездила на днях в Москву, набирать труппу для Америки».

В труппу вошли М. М. Мордкин, его жена — характерная танцовщица Б. А. Пожицкая, А. В. Ширяев, три московские и три варшавские корифейки. О том, как протекали американские гастроли, писали антрепренеры Макс Рабинов и Дж. П. Кантанини в редакцию «Обозрения театров»: «Пользуемся случаем заметить, что русские балетные артисты во главе с г-жой Анной Павловой и Михаилом Мордкиным пользуются здесь колоссальным успехом и благодаря этим артистам наша молодая страна, которая до сих пор не имела понятия о русском балете, поняла теперь и вполне оценила его... Американская публика настолько заинтересована этими артистами, что, печатая расписание движения поездов, управление местных железных дорог, в районе которых гастролирует теперь русская труппа... объявляет о специально установленном удобном движении поездов, дабы дать возможность жителям окрестных городов увидеть новое для них — русский балет. Экземпляр такого расписания при сем прилагаем».[2]

Два года гастролей включали не только Америку. Весной 1911 года Павлова вновь выступала в Палас-театре. Реклама

[1] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, без пагинации.
[2] «Обозрение театров», 1911, № 1319, 13 февраля, стр. 15—16.

этого крупнейшего мюзик-холла Лондона гласила: «Русский сезон артистов императорского русского балета Петербурга и Москвы Анны Павловой и Михаила Мордкина. Признанные величайшими танцовщиками России, знаменитые солисты императорского русского балета в избранных местах из их репертуара в сопровождении специально подобранной труппы первых танцовщиц». В первом отделении программы выступали дрессированные собачки «всех национальностей», бельгиец — «музыкальный бродяга», квартет танцовщиков венского кабаре в модном танце «Ой-ра», японские акробаты, жонглеры шотландцы и герлс Палас-театра в ревю «Черно-белая фантазия». Труппа Павловой — Мордкина занимала второе отделение. Оно начиналось мазуркой Глинки в исполнении шести танцовщиков. Мордкин танцевал вариацию на музыку Глазунова, польские танцовщицы — «Вальс минутку» Шопена, Павлова — «Умирающего лебедя» и «Бабочку», Ширяев — тарантеллу, Мордкин — вариации на музыку Гиро, два солиста и четыре пары кордебалета — Рапсодию Листа. В заключение исполнялась «Вакханалия» из «Времен года» Глазунова, которую поставил Мордкин для себя и Павловой.

В августе 1911 года Павлова возвратилась на родину. В Мариинском театре с ее участием шли «Баядерка» и «Жизель». Закончив свои «русские гастроли» 5 октября, она уехала в Лондон, в догонку дягилевской антрепризе. Там она сменила Карсавину в «Жизели» с Нижинским; с ним же впервые исполнила партию рабыни в «Клеопатре».

В ноябре 1911 года Павлова предприняла длительное турне по городам Англии, Ирландии и Шотландии. «Балерине надоело обогащать антрепренеров, — сообщала 13 ноября «Петербургская газета», — и она решила сама сделаться антрепренершей». Партнером Павловой стал московский танцовщик Л. Л. Новиков. Участница гастролей, московская танцовщица Е. А. Шарпантье сообщала интервьюеру: «Турне продолжалось 11 недель, в течение которых мы посетили более 20 городов... Часто приходилось выступать по два раза в день: утром в одном городе, вечером — в другом... А. П. Павловой приходилось танцевать по 14 №№ в день... Это турне произвело в Англии необычайный фурор. Высшая английская знать, дети, взрослые — всё вдруг затанцевало».[1]

6 мая 1912 года журнал «Рампа и жизнь» оповестил о предполагаемом спектакле-гала́ в Лондоне, сбор с которого предназначался в пользу вдов и сирот, оставшихся после гибели «Тита-

[1] Театрал. Турне А. П. Павловой по городам Англии (Беседа с артисткой Е. А. Шарпантье). «Петербургская газета», 1912, № 81, 23 марта, стр. 5.

ника». В спектакле должны были участвовать Сара Бернар, Энрико Карузо, Бирбом Три и Анна Павлова.

8 января 1913 года Павлова приехала в Петербург из Берлина. К тому времени в репертуар ее труппы вошли «Прелюды» и «Семь дочерей горного короля» в постановке Фокина. С 20 января по 24 февраля она выступала на сцене Мариинского театра в «Дон Кихоте», «Дочери фараона», «Баядерке». 22 февраля, на парадном спектакле по случаю 300-летия династии Романовых, танцевала мазурку в «Жизни за царя» вместе с Кшесинской, Преображенской и другими.

«Худенькая, хрупкая, миниатюрная, Павлова точно сейчас вышла из училища. Только в чудных глазах балерины, по-прежнему светящихся умом и огнем, появилось выражение серьезности и уверенности в себе, да жесты, прежде мальчишески-бойкие, стали спокойными и медлительными», — так начал интервью с Павловой хроникер «Биржевых ведомостей».

Павлова жаловалась на усталость и радовалась возвращению на родину: «Точно, бывало, в детстве, возвращаешься после каникул в театральную школу... старшим, по обычаю, говоришь «вы», они мне «ты», а с младшими — наоборот. Репетиционный зал — такой родной, родной, точно и не расставалась с училищем... В Мариинском все те же старые балеты с обветшавшими декорациями и костюмами, со старой постановкой, от которой мы же, русские, так далеко ушли за границей... Предвкушаю праздник — пойду смотреть новую постановку «Конька»...»[1] Эта постановка принадлежала Горскому, поиски которого всегда интересовали Павлову.

13 февраля 1913 года она выступила в Москве, на сцене Консерватории. В программу входили «Ночь», «Вальс каприс», вальс Шопена, «Умирающий лебедь», «Бабочка», «Вакханалия». Два последних номера вызвали «по адресу балерины и ее партнера г. Новикова горячую овацию», — сообщал 15 февраля отчет «Московских ведомостей».

Возвращение на родину Павлова считала праздником. Родина была даже не домом, а обетованным краем, где можно отдохнуть от работы, которую Павлова в цитированном интервью называла «каторжной». «Домом» теперь был Лондон: туда Павлова собиралась («к моим лебедям») после шестнадцати спектаклей в Париже и перед новой поездкой в Америку. Но каторжный ритм работы стал для Павловой нормален и необходим. К тому же она

---

[1] А. Потемкин. У А. П. Павловой. «Биржевые ведомости», 1913, № 13339, 10 января, стр. 5.

привыкла быть хозяйкой. Условия казенного театра, где репертуар распределялся и обновлялся с тяжеловесной медлительностью, были для нее теперь невозможны.

Вместе с тем, «наша классическая школа, созданная гениальными балетмейстерами и прежде всего незабвенным Петипа»,[1] оставалась для нее вершиной балетного искусства. Павлова старалась сохранить академизм этой школы в своих спектаклях. Но тут-то и возникало противоречие. Ее театр на колесах не имел и толики тех возможностей, что были у отечественного театра. Балеты XIX века казались в ее антрепризе гораздо более убогими, чем «обветшавшие» спектакли на Мариинской сцене. Наивно выглядели сокращенные и переделанные, по преимуществу балетмейстером Хлюстиным, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Арлекинада», «Жизель», «Пахита», «Дон Кихот», «Раймонда», «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Пробуждение Флоры», «Привал кавалерии», «Волшебная флейта». Наивно выглядели и вольные фантазии на темы балетов классического наследия: «Роман мумии» — по «Дочери фараона», «Амарилла» — по «Эсмеральде», «Шопениана» — с хореографией Хлюстина. В «Амарилле», например, не спасала, а только портила дело замена музыки Пуни музыкой Даргомыжского и Глазунова, при том что сохранены были вставные номера Дриго. Павлова, судя по воспоминаниям дирижеров ее труппы — Теодора Штайера и Уолфорда Хайдна, обращалась с музыкой весьма свободно. Неоспоримо музыкальная, она могла понять, оценить и передать эмоциональное содержание музыки, а могла и нимало не посчитаться с замыслом композитора. И если Дягилев, даже набирая партитуру из пьес разных композиторов, заботился о культуре своих компиляций, то Павловой это было решительно безразлично. Она бесстрашно купировала музыку, меняла темпы, окраску звучания. Музыка должна была будить ее фантазию, увлекать в танец, как, впрочем, и другие искусства. Но способность видеть все сквозь призму танца и делала Павлову великой танцовщицей. А это заставляло спускать многие грехи, снимало многие противоречия.

Русская пресса мало-помалу стала следить за Павловой как за знаменитостью мирового класса. Интерес вызывали любые сплетни. И если одна газета извещала, что Павлова лежит в больнице, так как схватила лихорадку во время наводнения в Калифорнии, то другая газета спешила опровергнуть этот слух. Хроникер журнала «Рампа и жизнь», говоря об успехах Павловой в Чикаго,

---

[1] А. Потемкин. У А. П. Павловой. «Биржевые ведомости», 1913, № 13339, 10 января, стр. 5.

сообщал и о намеченной поездке по Южной Америке, Канаде и Востоку.[1] 28 апреля 1914 года Павлова выступила в Королевском театре Брауншвейга перед кайзером Вильгельмом II, а назавтра об этом уже рассказывал «Петербургский листок».

Последний раз Павлова появилась на родине в канун мировой войны. 31 мая 1914 года она выступила в петербургском Народном доме, 3 июня — в Москве, в Зеркальном театре сада «Эрмитаж», 7 июня — в Павловском вокзале, под Петербургом. Репертуар составляли «Умирающий лебедь», «Вакханалия», новый «гавот Павловой» и другие миниатюры. К их перечню газетный анонс прибавлял: «Павлова — это во всех странах Нового и Старого Света уже не только фамилия, а название эпохи искусства».[2]

Одна из статей о последнем московском концерте Павловой называлась: «Вечно женственное». Автор, Ю. В. Соболев, начал ее словами: «Мне бы очень хотелось передать то чарующее и радостное впечатление, которое оставляет своими танцами Анна Павлова. Но как это сделать?.. Есть что-то неуловимое, неосязаемое, почти «невесомое» — в этих ее движениях, быстрых и изящных, нежных и страстных... Ее руки поют, в их движениях звуки, гармония, высокая музыкальная настроенность. И самое яркое, что остается в сознании... это мысль о «великой и вечной женственности».[3]

В 1914 году Павловой было тридцать три года. Она уже пятнадцать лет работала на сцене. Ее творчество достигло вершины, и момент спуска совпал с резким переломом в жизни, каким явился разрыв с родиной.

Павлова имела право говорить о кровной связи своего искусства с Россией. Искусство это было порождено русской действительностью начала XX века и, при всей субъективности, выражало ее объективную суть. Павлова-танцовщица была томима теми же предчувствиями, какие пронизывали поэзию Блока, игру Комиссаржевской. «Ее драматизм окрылен Востоком... и наряду с этим лиризм тоскующей белой лебеди, последняя лебединая песнь»,— тонко заметил Беляев. Находя в индивидуальности Павловой много «неожиданностей», много «перебоев настроения», он объяснял: «Она танцует душой. То кинувшись на публику, то словно чураясь ее; то расцветая у рампы, как сказочный папоротник, то съеживаясь, как mimosa pudica, — она ведет интимный разговор

[1] См.: Бор. Оречкин. Русский балет в Америке. «Рампа и жизнь», 1914, № 2, 12 января, стр. 16.

[2] [Ф. Г. Дик]. К приезду королевы балета. «Весь мир», 1914, № 21, май, стр. 24.

[3] Юрий Соболев. Анна Павлова. Вечно женственное. «Рампа и жизнь», 1914, № 23, 8 июня, стр. 9.

сердца, графику «кривой» своего артистического пульса».[1] Острейшая художественная интуиция определяла силу творчества Павловой и одновременно ограничивала его. У Павловой не было кругозора тех деятелей русского искусства, что поняли и выразили историческую неизбежность революции, как, например, Блок. Она скорее походила на героиню стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...», которым Блок любил завершать свои литературные вечера. Ее танец провожал уходящее, не заглядывая вдаль.

Была своя закономерность в том, что искусство Павловой с предельной силой выразило — и исчерпало себя в эпоху русской действительности между двух революций. Дальше оно продолжалось по инерции. Не дав нового в зарубежных странствиях, оно не дало бы нового и в России, даже если бы не стала уходить молодость танцовщицы. Поэтому трудно согласиться с английским историком балета Арнольдом Хаскелом, который в интересной статье «Неумирающий лебедь» заявляет от лица западных ценителей Павловой: «Мы видели ее искусство в самом дистиллированном виде, в его сущности».[2] Именно впечатление «дистилляции» было чуждо «сущности» танцовщицы в дни ее вдохновенных творческих открытий. «Дистилляция» воцарилась как раз тогда, когда стала исчезать «сущность» — то постижение духовной атмосферы, которое выдвинуло Павлову в ряд властителей дум ее времени, сделало ее танцевальную «песню судьбы» отзвуком современных мыслей и чувств на сцене балетного театра.

Потом пошла «кода» судьбы, развернутая и по-своему блистательная. Павлова во главе собственной труппы объехала множество стран и городов, пропагандируя искусство балета, часто впервые знакомя с ним людей. Она умерла во время гастролей в Гааге 23 января 1931 года, пятидесяти лет от роду.

Т. П. Карсавина

Слава Карсавиной, если судить по ее мировому резонансу, не уступала славе Павловой. Оба имени часто называли рядом, часто и противопоставляли. В 1911 году Волынский сравнил Карсавину с покинувшей петербургскую сцену Павловой, «этим крылатым гением балетного искусства». Он писал: «Есть что-то бесподобно поучительное в схватках начинающего таланта с талантом огромной силы и законченной структуры». Критик не мог не знать, что Павлова пришла на сцену лишь тремя годами раньше Карсавиной. Но он был прав, говоря, что талант Карсавиной «расцвел и

---

[1] Юр. Беляев. Дункан и Павлова. «Новое время», 1913, № 13254, 3 февраля, стр. 6.

[2] Arnold Haskell. The Undying Swan. „About the Hause“, 1967, Vol. 2, Nr. 6, June, p. 7.

развернулся в атмосфере иных стремлений, среди других идейных горизонтов».[1]

Карсавина сравнительно долго слыла «начинающим талантом». Душа фокинского балета, она завоевала известность, еще не имея там ни одной ведущей роли. Притом публика и пресса рано заметили танцовщицу, словно призванную воплотить идеал восточной красоты — одну из приманок «варварского искусства» русских. Она и впрямь была хороша — лениво-грациозная смуглянка с глубокими «бархатными» очами и нежной улыбкой. К тому же прелестная балетная наивность сочеталась у нее «в жизни» с серьезностью интеллигентки. Предмет воздыханий приятелей брата-студента, будущего философа-богослова Льва Карсавина, она присутствовала при их ученых спорах, при разговорах о книжных новинках. Недаром в 1910 году она увлеклась переводом «Писем о танце» Новерра по редкому изданию 1807 года. «Биржевые ведомости» объявили тогда, что «редактирует труд Карсавиной А. Л. Волынский, художественным отделом издания заведует Лев Бакст».[2] А. Н. Бенуа так характеризовал Карсавину: «Тамара Платоновна была не только красивой женщиной и первоклассной, высоко самобытной артисткой. Она обладала также чрезвычайно привлекательной индивидуальностью, имела множество разнообразных интересов и была несравненно культурнее большинства ее товарищей».[3]

Слава Павловой была демократична. Слава Карсавиной скорее поддерживалась кругом избранных. Поэты элиты посвящали ей стихи. А широкая публика предпочитала Павлову, умевшую не только пленять, но и проникать в глубь сердечных помыслов. Диапазон искусства Карсавиной был у́же. Ее достоинства классической танцовщицы с успехом оспаривали многие представительницы русской академической школы. И если для парижан Карсавина олицетворяла центральный образ «русских сезонов» — образ роковой искусительницы и просто соблазнительной красавицы, то отечественной публике и критике она часто казалась несовершенной танцовщицей. Для первых она сразу стала музой современного балета. Вторые долго считали ее профессионально некрепкой; некоторые современники до сих пор полагают, что «имя Карсавиной все время шло впереди ее танцев».[4]

---

[1] А. Волынский. Т. П. Карсавина. «Испытание Дамиса».— «Щелкунчик». «Биржевые ведомости», 1911, № 12599, 25 октября, стр. 6.

[2] Балерина-литератор. «Биржевые ведомости», 1910, № 12057, 4 декабря, стр. 6.

[3] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 313.

[4] Из записок Ф. И. Блинова. Любезно сообщено автором.

Испытание академизмом

Тамара Платоновна Карсавина родилась 25 февраля 1885 года в семье П. К. Карсавина, известного танцовщика Мариинского театра. Впоследствии она так ответила на вопрос о самом счастливом моменте ее детства, заданный в рождественской анкете «Петербургской газеты» 19 декабря 1910 года: «С девяти лет меня отдали в театральную школу, и здесь в моей памяти запечатлелись два счастливых момента: первый, когда мне в награду за успехи дали розовое платье, второй — белое. Последнее платье считается высшей наградой, и, надев его, я утопала в блаженстве».

Наградой за успехи были и частые выступления в детских партиях репертуара. Хорошенькую, понятливую девочку знали и в Александринском театре. М. Г. Савина наставляла ее в день прощального бенефиса Е. Н. Жулевой, которой Карсавина должна была поднести букет от Театрального училища.[1] 2 ноября 1901 года она исполнила роль эльфы на премьере «Сна в летнюю ночь» Шекспира. П. П. Гнедич отметил в своих мемуарах, что «выступила впервые на драматической сцене выпускная балетная ученица Карсавина — впоследствии балерина. Она играла фею — и премило».[2] 20 января 1902 года воспитанница Карсавина исполнила сольную партию Амура на премьере балета Горского «Дон Кихот».

Выпускной спектакль состоялся 22 марта 1902 года. Куличевская возобновила для учениц своего класса «Гарлемский тюльпан». Гердт, в классе которого училась его крестница Карсавина,— балет «В царстве льдов».

Назавтра Плещеев отметил в «Петербургской газете», что «наиболее ярким дарованием» показалась ему воспитанница Карсавина, «довольно легкая, не лишенная грации и с оживленным, выразительным лицом». Днем позже он высказался еще определеннее: «Едва ли ошибусь предсказав, что воспитанница Карсавина обещает выработаться в хорошую мимистку, — у нее милая улыбка и подвижное лицо».

Через месяц Карсавина выступила в старинном pas de deux «Жемчужина и рыбак», которое Гердт включил в последний акт недавно им поставленной «Жавотты». «В грациозном танце «рыбака с жемчужиной» имеет громадный успех юная воспитанница Карсавина, обладающая несомненно всеми данными, дабы впоследствии занять видное место в нашем балете», — оповещал ре-

---

[1] См.: Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930, p. 74.

[2] П. П. Гнедич. Книга жизни. Л., «Прибой», 1928, стр. 280.

цензент.[1] По его словам, дебютантка была «очень миловидна, хорошо сложена и грациозна, хотя юность и неопытность проскальзывают в каждом ее па».

Карсавину зачислили в кордебалет Мариинского театра с 1 июня 1902 года,[2] и только 1 мая 1904 года ее перевели в разряд вторых танцовщиц. Но уже в первом сезоне она, танцуя в кордебалете, получала и партии корифеек: изумруд в «Синей Бороде», цветочница Пикилия (Цикалия) в «Дон Кихоте», одна из подруг Сванильды в «Коппелии». Еще до конца 1902 года она выступила в pas de quatre фресок из «Конька-горбунка», включавшем сольное morceau, и в pas de deux с Фокиным из «Арлекинады». В новых постановках сольных мест ей пока не давали. На премьере «Ручья» 8 декабря 1902 года она и ее однокашница Л. Г. Кякшт изображали невольниц хана. На премьере «Волшебного зеркала» 19 января 1903 года она была занята в кружевницах, дриадах и падающих звездах. На премьере «Феи кукол» 16 февраля 1903 года участвовала в четверке кружевных куколок. Потом, рядом с четверкой «молодых девиц» из «Спящей красавицы» в ее репертуаре появились вариация Работы в «Коппелии», партия Генриетты в «Раймонде», вариация в тенях из «Баядерки», pas de trois с Поляковой и Обуховым в «Гарлемском тюльпане», pas de deux с Обуховым в «Жизели», pas de trois с Егоровой и Фокиным в «Лебедином озере».

Пресса была, на первый взгляд, разноголосой. Безобразов уверял: «По классичности танцев, мягкости и баллону г-жи Карсавиной нетрудно узнать в ней ученицу П. А. Гердта».[3] Плещеев же находил, что в технике и отделке Карсавина и Кякшт заметно уступали Трефиловой.[4]

О танце трех граций из «Царя Кандавла» (Вилль, Карсавина, Полякова) рецензент «Петербургской газеты» писал 25 февраля 1903 года: «Особенно выделялась своей чарующей грацией красавица г-жа Карсавина. «Совсем грезовская головка!» -- говорили про нее в публике». Но через полтора месяца, 10 апреля, Плещеев строго замечал в той же газете, что в трех грациях Карсавина и Кякшт «докладывали» балетные темпы не только на полуносках, а просто на пяточках». Назавтра Светлов подтвердил в «Бирже-

---

[1] Икс [С. Н. Худеков?]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1902, № 104, 18 апреля, стр. 4.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1373, л. 2.

[3] Н Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 248, 10 сентября, стр. 4.

[4] А. Плещеев. Балет. «Биржевые ведомости», 1902, № 345, 10 декабря, стр. 3.

вых ведомостях», что названия «грации» была достойна только Полякова, тогда как Карсавина и Кякшт «не танцевали, а «ходили», становились на «полупальцы» и даже на всю ступню». Еще через месяц, 2 мая, Светлов решительно писал о Карсавиной: «Эта молодая танцовщица не только не совершенствуется, а идет назад с устрашающей стремительностью. Это всего год-то танцуя на сцене! Она вся какая-то «расхлябанная», небрежная, танцующая кое-как». 22 сентября Плещеев снова скорбел о технике Карсавиной — на этот раз в партии Генриетты из «Раймонды»: «Увы! пуанты ей частенько изменяют. Публика же ее поощряет, что и я готов сделать; если бы я был художником, то непременно взял ее как красивую модель для лермонтовской Тамары в «Демоне».

В словах почтенного критика заключалась отчасти и разгадка противоречий. Карсавина была не просто хороша собой. Ее пластика, мягкая, чуть притушенная, чуть расплывчатая даже в больших от природы прыжках, создавала особый тип красоты. Танцовщица завораживала живописными позами, естественной незаконченностью движений. Но искусство классического танца требует отточенной фразировки и завершенных периодов. Много позднее, уже в 1916 году, Волынский необыкновенно наглядно проанализировал впечатление от полета Карсавиной: «Несмотря на старательный прыжок, кажущийся сам по себе довольно высоким, танцы все-таки тяжелы и массивны. Ноги отделяются от пола свободно и легко. Но корпус остается неподвижным, не тянется вверх, не живет и не вибрирует. Руки широко разбросаны и не аккомпанируют исполнению».[1]

Импрессионистская недоговоренность пластики была свойственна и Павловой. Но Павлова, смещая законченные периоды классического танца в капризно-изменчивую и текучую гармонию движений, всегда сохраняла их музыкальную основу. В ее танце все жило, все вибрировало, все тянулось вверх. Чеканность партерных пассажей, перенятых русскими танцовщицами у итальянских виртуозок, она переводила в план романтических парений. Карсавину же, при высоте ее прыжка, постоянно относили к танцовщицам партерного типа. В начале пути ей, к тому же, приходилось преодолевать себя, чтобы добиться должной выворотности préparations и концовок в пируэтах. Светлов писал о Карсавиной — Испанке в «Фее кукол»: «Она танцует невыворотно, чуть-чуть косолапо и даже стать в правильную аттитюду не может как

---

[1] А. Волынский. Балет. «Биржевые ведомости» 1916, № 15811, 19 сентября, стр. 4.

следует».[1] Действительно, партерный танец Карсавиной по технической разработке был лишен отчетливой беглости, а стилистически тяготел к живописным позировкам, размывающим классическую форму. Но в этом и состояла исторически правомерная особенность искусства Карсавиной как классической танцовщицы своего времени. Недостаточность техники восполнялась артистическим обаянием, подлинно художественной тонкостью стилизаций. Если Павлова была больше всего танцовщицей импрессионизма, танцовщицей артистического переживания, то Карсавину скорее всего можно назвать выдающейся танцовщицей традиционализма, мастером пластических стилизаций.

Когда Карсавина начинала, балетный театр переживал кризис. Старое уходило, новое еще не родилось. В книге «Театральная улица» Карсавина вспоминает о первых уроках в труппе: «Говоря по правде, я часто терялась в этом классе. Старик Иогансон никогда не вставал, показывая нам движения, а довольствовался тем, что намечал их неясными жестами дрожащих рук. Мне приходилось долго соображать, чтобы понять его, и я постоянно ошибалась. Кроме того, я его боялась, и это делало меня вдвойне неловкой». Иогансон сердился. Он повторял:

« — Жаль, что ты глупа. Не будь этого, какую танцовщицу я бы из тебя сделал!

И, ткнув себя в лоб пальцем, стучал им по деке своей скрипки».[2]

Но и это продолжалось недолго. Через год после выпуска Карсавиной Мариинский театр лишился двух столпов балетного академизма. Умер Иогансон, ушел в отставку Петипа. Блюстителем канонов остался Николай Легат. Но его превосходное знание академических правил не искупало воцарившегося на сцене упадка.

Все же постоянная сценическая практика и каждодневная работа давали себя знать. Карсавина стала учиться у Е. П. Соколовой, ей много помогал Сергей Легат. «Каждый раз, как он замечал, что я становлюсь жертвой каких-нибудь трудностей, — вспоминает танцовщица, — Сергей Легат репетировал со мной отдельно».[3] Наступил новый короткий период, когда прославленная в будущем актриса стала получать похвалы за аккуратность танца и упреки за невыразительность игры. «Она не актриса на мимические роли, — писали теперь о ней, — но зато стиль ее тан-

---

[1] В. Светлов. Закрытие балетных спектаклей. «Биржевые ведомости», 1905, № 8797, 29 апреля, стр 3.

[2] Tamara Karsavina. Theatre Street, pp. 157—158.

[3] Ibid., p. 159.

цев самый благородный, полет большой, держится она прекрасно».[1]

К тому времени в репертуаре Карсавиной числилось уже несколько одноактных балетов.

28 октября 1904 года она исполнила главную роль в «Пробуждении Флоры». Дебют не имел успеха. «Моим шансам на будущее не повредила эта неудача, — признается Карсавина. — Отношение ко мне директора не могло быть более благожелательным».[2] Так оно, действительно, и было. Теляковскому нравилась Карсавина, не похожая на балерин в стиле нелюбимого им Петипа, нравилась та неосознанная модернизация канонов, что проступала в самих небрежностях молодой исполнительницы. Живописная неряшливость танца Карсавиной импонировала директору, который хотел осовременить вверенный ему театр как раз в плане новых, изобразительных тенденций.

Роль Флоры осталась в репертуаре Карсавиной, хотя балетная критика не приняла этой работы. «Г-жа Карсавина танцевала «богиню цветов и весны» прилично, но мертво», — писал 19 января 1909 года безымянный рецензент «Петербургской газеты». Светлов подтверждал назавтра в «Биржевых ведомостях»: «Эта солистка, находящаяся в настоящее время в стадии перехода на амплуа балерины, танцевала с обычным успехом. Она танцует классично, у нее есть грация и пластичность, но отсутствие темперамента и некоторая манерность в движениях и позах дают себя иногда чувствовать».

Манерность и в самом деле не годилась для партий, где классический танец требовал чистоты и строгости, блеска виртуозных пассажей. Между тем петербургская критика до 1907 года, до первых постановок Фокина, только такими партиями и интересовалась. «Испытывали способности г-жи Карсавиной к самостоятельному творчеству в балетике «Испытание Дамиса», — иронизировал в 1905 году Светлов. — Она мило играла и мило танцевала. Но так как в этом балетике танцы исключительно «пешеходные» — passepied, куранты, мюзетты, сарабанды и гавоты, — то сказать что-нибудь определенное о способностях г-жи Карсавиной танцевать отдельные балетики решительно нельзя».[3]

Все же Карсавина получала не только балетики, но и балеты. «Очень мила, как всегда, была Карсавина, — записал Теляковский

[1] Нинов. Обзор балетного сезона. «Театр и искусство», 1906, № 22, 28 мая, стр. 342.
[2] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 164.
[3] Вал Светлов. Г-жа Павлова 2-я в «Пахите». «Биржевые ведомости» 1905. № 9057, 30 сентября, стр. 5.

в дневнике 29 ноября 1906 года после очередной ее вариации.— Если у нее будет довольно силы протанцевать «Конек-горбунок»— может быть хорошей балериной». И 16 декабря 1906 года Карсавина дебютировала в «Коньке-горбунке».

Юная Царь-девица собрала полный театр и, по словам Нинова, привела «в неистовый восторг несведущую часть публики». Однако балериной ее не сделали, а лишь перевели в 1907 году в разряд первых танцовщиц. Критика отнеслась к исполнению двойственно, сходясь в том, что оно было неровным. «В общем, оно нежно и обаятельно; ни одного резкого жеста...— писал Нинов.— В последнем действии, в grand pas на музыку Дриго, артистка исполняла даже технически безукоризненно всю нелегкую программу танцев». Но безукоризненность относилась главным образом к адажио, где танцовщица рассчитывала на поддержку партнера. «В танцах нереид во 2-й картине,— продолжал Нинов,— самая трудная для балерины вариация и затем кода. Увы, здесь, без помощи кавалера, г-жа Карсавина была не совсем тверда на пуантах. У «хана» все шло хорошо. Русская, вызвавшая особый гром аплодисментов, заставляла, однако, желать очень многого. Милая улыбка, чудные глаза — вот что сделало успех. Мимика и жесты совсем не подходили к тому, что требуется: не было плавности, шири движений — того, что мы ждем от русского танца».[1] Примерно так же отозвался о дебюте Карсавиной и Светлов. Он признавал, что «многое ей удавалось чрезвычайно, как, например, блестящие ballonés в «нереидах», пуанты в отдельных вариациях, красивые аттитюды и port de bras», но упрекал ее за недостаток «уверенности, если можно так выразиться, убежденности в танцах; она шла ощупью, то робея, то становясь смелее, вследствие чего получилось неровное, мозаичное исполнение». Притом Светлов делал как бы первую уступку индивидуальности Карсавиной, давно завоевавшей популярность у зала. «Пусть этот «цветочек дикий» развивается, хотя бы и под хорошим руководством, но самостоятельно, а не в зависимости от окружающих его махровых гвоздичек»,— писал критик. Ибо в искусстве «даже посредственный оригинал ценится более хорошей копии».[2]

Что «оригинал» посредственным не был, выяснилось окончательно после того, как сама Карсавина, весь русский балет и его критика прошли искус фокинской реформы. Результаты отразились тогда и на «старой классике», сказались они и на отзывах критиков, как принимавших опыт Фокина, так и отвергавших его.

---

[1] Нинов Балет. «Театр и искусство», 1906, № 52, 24 декабря, стр. 819

[2] В. Светлов. «Конек-горбунок». «Биржевые ведомости». 1906, № 9650, 17 декабря, стр. 6.

С Фокиным

Любопытно, что и Фокин не сразу угадал в Карсавиной идеальную актрису его театра. Такой ему виделась сначала Павлова, а Карсавину он пробовал на вторых ролях своих ранних петербургских постановок. 8 марта 1907 года Фокин занял Карсавину в вальсе Ces-dur новой редакции «Шопенианы», после чего Светлов писал в «Биржевых ведомостях»: «Г-жа Павлова 2-я и здесь прониклась стилем в гораздо более полной мере, чем г-жи Преображенская и Карсавина». В тот же вечер Карсавина выступила протагонисткой в танце еврейских девушек из «Египетских ночей»; о нем Светлов упомянул как о «хорошем по постановке и исполнению», в подробности же не вдавался. Все его симпатии принадлежали Павловой.

Благосклоннее и, должно быть, объективнее судил о Карсавиной в «Шопениане» Козлянинов: «В ее исполнении чувствовалась вся волнующая старомодная прелесть этих позабытых танцев; элегическая мечтательность, сменяясь упоением радости, вызывала представление, создаваемое музыкой».[1] Но решающее слово пока что оставалось за Светловым.

На концерте 22 декабря 1907 года, когда Павлова впервые исполнила «Лебедя», Карсавина появилась в ассирийском «танце с факелом», близком к стилизованной пластике «Египетских ночей». Назавтра хроника «Петербургской газеты» отметила этот номер как «красивый и стильный», но исполненный «довольно бесцветно».

В феврале 1908 года Карсавина получила от Павловой роль Актеи, потому что Павлова заместила Кшесинскую в роли Эвники. «Вторую роль танцевала г-жа Карсавина, понравившаяся многочисленной публике в «танце среди мечей», — холодновато констатировал Светлов в «Биржевых ведомостях».

Те же вторые роли предназначались Карсавиной и в парижском «сезоне» 1909 года.

Там Карсавина танцевала свой вальс в «Сильфидах» («Шопениана»), исполняла с Нижинским вальс рабыни и раба в «Клеопатре» («Египетские ночи») и pas de trois в «Павильоне Армиды» с Вацлавом и Брониславой Нижинскими. Устроителям «сезона» в голову не пришло дать ей Армиду вместо опоздавшей Павловой: эту роль поручили Каралли. Но Карсавина заменила Кшесинскую в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы». Дуэт был назван в Париже «Жар-птицей» (это объ-

---

[1] Л. Козлянинов Балет «Египетские ночи» Аренского и танцы под музыку Шопена. «Театр и искусство», 1908, № 11, 16 марта, стр 198.

яснялось тем, что анонсированный балет Стравинского не поспел к первому «сезону»). «Случай благоволил мне, — вспоминает Карсавина, — так как Матильда, которой предназначалась Жар-птица, главный номер вечера, раздумала ехать в Париж».[1] Этот номер и решил будущность Карсавиной.

Дягилев нарядил исполнителей одного из академичнейших дуэтов Петипа в ориентальные костюмы из парчи, расшитые самоцветными каменьями. Фантазия была весьма рискованной. Ни музыка, ни танец pas de deux ничего ориентального в себе не содержали. Но костюмы пришлись к лицу смуглой красавице Карсавиной и раскосому, скуластому Нижинскому, а томная грация танцовщицы и мягкие, бесшумные прыжки ее партнера вызвали бурю аплодисментов.

Случай помог и на следующий год. Карсавина заняла предназначенные Павловой места в «Жизели» и в «Жар-птице» Стравинского. «Теперь Таточка стала действительно одной из нас,— вспоминал Бенуа; — она была самой надежной из наших ведущих артистов, и все ее существо отвечало нашей работе».[2]

Бенуа не ошибался. Вдохновению Павловой было тесно в живописных ситуациях фокинских балетов. Ее индивидуальность требовала свободы самовыражения, ее тема не укладывалась в характеры, передающие всего лишь приметы стиля и суммарные портреты той или другой эпохи. Интеллектуальное искусство Карсавиной как нельзя больше срасталось с задачами пластических стилизаций Фокина, Бенуа, Бакста.

Показательна в этом смысле была ее Эвника; роль перешла к ней после первого «сезона» вместе с остальными ролями Павловой в петербургских балетах Фокина. Эвнику — Карсавину хвалил теперь и Светлов. В 1910 году — за «драматическую выразительность» в пантомимных сценах, за «нежную грацию и настоящий вкус» в античных танцах;[3] в 1912 году — за «трогательно прекрасный образ и идеально пластичные танцы», за то, что «она в первый раз танцевала вчера свою хореографическую партию без башмаков, и тем более удивительны смелые антраша».[4] Под впечатлением того же последнего спектакля Кудрин из «Петербургского листка» писал 20 февраля: «Г-жа Карсавина словно создана для Эвники: у нее в исполнении и доза рабства, и доза настойчиво-

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 240.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 313.

[3] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1910, № 11986, 25 октября, стр. 5.

[4] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1912, № 49, 20 февраля, стр. 4.

сти в хорошей гармонии»,[1] а 1 октября добавлял: «Эвника г-жи Карсавиной в местах, где требуется сильная драматическая экспрессия, слабее г-жи Павловой, но общий облик героини она дает благородный, смиренный и мягкий».

Живописно-пластическое решение характера значило для Карсавиной больше, чем внутреннее, психологическое. Она рассказывает в мемуарах, как помогал ей в этом плане Дягилев. На репетиции «Нарцисса» он посоветовал: «Не скачите легконогой нимфой. Я вижу здесь (в партии Эхо. — *В. К.*) скорее скульптурную фигуру, трагическую маску, Ниобею». Для героини балета «Тамара» он подсказал мертвенно-бледное лицо и сплошную линию бровей. Карсавина способна была на такую серьезную для классической танцовщицы жертву, как танец босиком, испробованный ею в «Эвнике». Но в глазах тех, кто помнил Эвнику — Павлову, жертвы не искупали потерь. Ибо Павлова несла трагедию страсти, тогда как Карсавина играла смирение любящей рабыни. На это, в сущности, и намекнул Волынский: он тактично писал, что Карсавиной роль Эвники не по таланту, «мягко певучему и лирическому, но без огня темперамента и драмы».[2]

В дягилевском «сезоне» 1910 года Карсавина исполнила три совершенно разные роли: Коломбину в «Карнавале» Шумана, Жар-птицу в балете Стравинского и Жизель.

«Царица коломбин»

Коломбина объединяла все оттенки женских характеров, проходивших в танцах «Карнавала», — беззаботной Эстреллы, томной Кьярины, неуловимой незнакомки в костюме Бабочки. Настроения возникали и улетучивались в гамме наивных шалостей. Искусно рассыпанные кудри, покатость плеч в низком вырезе корсажа, кончик ножки, выглянувший из-под широких воланов юбки, руки, особенно изящные от пышно взбитых рукавов, — все было исполнено рафинированной женственности. Коломбина и ее спутник Арлекин прерывали свое театральное объяснение в любви, чтобы поиздеваться над Панталоне, вышутить Пьеро и снова слиться с толпой масок, мелькающих, словно в свете волшебного фонаря.

Поэтические иллюзии «Карнавала» неотвратимо вели к «Призраку розы». Зыбкие мечты героини составляли содержание балета. Собственно, о таком именно значении образа, созданного Карсавиной в «сезоне» 1911 года, писал Жан Кокто: «Она возвра-

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1912, № 49, 20 февраля, стр. 4.

[2] А. Волынский. «Эвника». — «Шопениана». «Биржевые ведомости», 1912, № 12826, 8 марта, стр. 4.

щается с бала. Она изнемогла от жары, впечатлений, желания спать. Она падает в глубокое кресло, и ее кринолин облаком вздымается вокруг. Ее голова клонится под тяжестью локонов, лент и камелий. Она засыпает. От упавшей розы подымается и обволакивает ее пьянящий и вкрадчивый аромат. Ей видятся покатые плечи, драгоценности, платья с дюжиной кружевных воланов, молодые щеголи в панталонах со штрипками, с манжетами, выпущенными из рукавов фрака, в шелковых жилетах, тесно схваченных в талии. Ее ослепляют хрустальные люстры, шербет освежает ее пылающие уста, а аромат, аромат, который то манит, то исчезает, чарующий, как партнер в вальсе, и пугающий, как завоеватель, приближается, дурманит и увлекает спящую в том танце-мечте, что запомнится в подробностях, но не вернется никогда. О немая и волшебная борьба летней белой бабочки и коварного аромата! Как нежны уловки! Как невинны касания! И когда с рассветом настает пробуждение, возвращая пустую комнату, полураскрытую постель, увядшую розу, — аромат которой, наверно, улетел в кущи сада и, свернувшись, улегся там, — какое чистое девичье разочарование отражено на прекрасном лице опьяненной сомнамбулы».[1]

Коломбина — мечта, которая на миг облеклась плотью, и героиня «Призрака розы» были созданы для Карсавиной и принадлежали ей. Уже говорилось о неудачах, постигших «Призрак розы», как скоро из него ушли Карсавина и Нижинский. То же, в общем, произошло и с «Карнавалом». Только в дуэте первых исполнителей жила та неуловимая смена настроений, что составляла душу «Карнавала» и «Призрака розы». Нереальность, невзаправдашность чувств статуэток, на миг получивших бытие в шутливой сценке, продолжилась в вальсе девушки, белой, как бабочка, с юношей, персонифицирующим аромат цветка. Новая исполнительница может выразить по-своему хореографическое содержание партии Авроры. Новый исполнитель откроет свое в партии Голубой птицы. Ибо в основе содержания этих партий — реальность невыдуманных чувств. Но нельзя воскресить лукавый, нежный и печальный спор Коломбины — Карсавиной и Арлекина — Нижинского о превосходстве ее или его любви, весь в лепете движений, кружеве недосказанных, ускользающих жестов. Нельзя повторить колеблющийся ритм слабеющего корпуса, линию упавших в складки пышного платья рук Карсавиной в призрачном вальсе-сне, как нельзя повторить полет ее партнера, кружащего над ней, словно терпкий и уже тронутый тленом запах вянущей розы.

---

[1] Jean Cocteau. Tamara Karsavina. „Comœdia Illustré“, 1911, Nr 18, 15 Juin.

Авторы «Карнавала», «Призрака розы» не помышляли о ценностях непреходящих. В отличие от авторов «Спящей красавицы», их больше всего прельщала хрупкость созданного. Воскрешая мгновение, они не пробовали удержать его в вечности. Напротив, им была дорога самая его мимолетность. Вещь заведомо не предназначалась для потомков. Она даже не подлежала репродукции. Ее действительно не имело бы смысла воспроизводить в другой исторической обстановке или просто с другим составом исполнителей. То есть «розу» показать было бы можно; «призрак розы» — ни за что.

Коломбину из «Карнавала» и девушку из «Призрака розы» сближала одна особенность: обе не имели собственного имени. Героиня итальянской комедии масок или барышня, порхнувшая с гравюры 1830-х годов, воплощали тему «вечной женственности» не так, как понимала эту тему Павлова. Свойства женской души у героинь Павловой проявляли себя в ситуациях проверки чувств. И как бы ни были наивны ситуации сами по себе, они давали Жизели, Никии, Пахите право на любовь, ревность, отчаяние, обретавшие в танце обобщенность и глубину. Безликость героинь Карсавиной вела не к обобщенным, а к отвлеченным образам, подчас к образам-маскам. Недаром русская печать в высшую похвалу Карсавиной нарекла ее «царицей коломбин», искусительной и дразнящей.

Поэт-акмеист М. А. Кузмин писал в стихотворении «Т. П. Карсавиной»:

Вы — Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но все яснее пламенея,
Златится слово: «красота».

Стихи были помещены в сборнике, который составили в марте 1914 года поэты, собиравшиеся в артистическом кабачке «Бродячая собака». Сборник сложился экспромтом в день, когда кабачок посетила Карсавина. Среди авторов можно назвать еще Г. В. Иванова, режиссера Н. Н. Евреинова.

Вершиной этой образной темы Карсавиной стала Балерина в «Петрушке» — премьере «сезона» 1911 года. Там «вечно женственное» впрямую представало как вечно соблазнительное, накликающее беду. Круг замыкался. Образ Балерины возвращал к Армиде, которой Карсавина завладела монопольно в спектаклях дягилевской антрепризы и часто исполняла в Петербурге.

Фокин считал Карсавину непревзойденной исполнительницей Балерины. Он писал: «Я бы хотел, чтобы будущие исполнитель-

ницы этой роли воздерживались от чрезмерного кокетства и старания и поняли, что в простоте прелесть исполнения».[1] Балерина Карсавиной не старалась быть кокетливой, а являлась естественным воплощением кокетства. Как и хотел балетмейстер, «глупенькая хорошенькая куколка» с нарисованными ресницами и яблочками румян на щеках не соблазняла Арапа и Петрушку, а была носительницей соблазна. «Вечно женственное» представало в законченной неподвижности игрушки. Она и впрямь казалась созданием кустаря-художника, схватившего в приемах лубка извечное свойство прельстительности. Ее Балерина была лукава и безжалостна не по собственному почину, а потому, что ее сделали такой. «Только надо не изменять ни единого жеста», — предупреждал Фокин. Орудие Фокусника или Судьбы, она выполняла предназначенное, возвещая звуком игрушечной трубы свое появление перед любым из героев. Исход драмы от нее не зависел. Невидимые руки, дернув за ниточки, приводили в действие механизм, заставляли подбрасывать в деревянных батманах вперед или вбок ее искусно выточенные ножки и кружиться. Карсавина передавала любопытство и испуг с той выразительностью маски, что возникает от приданного наклона или поворота. «В партии кукольной Балерины Карсавина еще раз доказала, что для нее художественная проблема всегда может быть равной роли, наполненной техническими эффектами,— вспоминал Бенуа.— Я должен добавить, что, несмотря на намеренную «неподвижность» партии Балерины, Карсавина, ничего не меняя в ее характере, умудрялась быть очаровательной и завлекающей. Забавный костюм, скопированный мною с гарднеровской фарфоровой статуэтки, чрезвычайно ей подходил».[2]

Партия Балерины увенчала образы соблазнительных красавиц и стала одной из лучших в обширном репертуаре Карсавиной. Но ее изысканная Армида все же не заставила забыть Армиду Павловой. Сравнивая двух Армид, Волынский находил, что Карсавина «не даст эффекта порыва и страсти. Не слышно рыдающих струн. Нет экспрессии, излучающей огонь, хотя Карсавина все время танцует с открытыми к рампе темно-синими безднами глаз и худым, с загаром, лицом, напряженным и интеллигентным. В ее исполнении «Плач Армиды» все-таки не увлекает».[3]

Жар-птица, открыв ряд «восточных» героинь Карсавиной (Зобеида в «Шехеразаде», любимая жена султана в «Исламее», Та-

---

[1] М. Фокин Против течения, стр. 287.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 338.

[3] А Волынский Умаление техники танца (Первый выход Т. П Карсавиной). «Биржевые ведомости», 1913, № 13885. 2 декабря, стр. 6—7.

мара в «Тамаре», Шемаханская царица в «Золотом петушке»), оказалась и наиболее значительной в этом ряду.

Самая обобщенность образа освобождала его от сплава натурализма и стилизации, столь явного в большинстве названных позднейших балетов. Недаром «Жар-птица» одна из них и осталась в мировом репертуаре. Образ Жар-птицы модифицировал линию Одетты—Одиллии, эту человечную основу двуединства образов «Лебединого озера». Лирика отступила перед внеличным, понятым в плане поэтики символизма. Сказочная дева-птица являла собой двуединство стихийное, очищенное от человеческих примет. Птица, пойманная царевичем, рвалась на свободу, дева — осуществляла приговор судьбы. Модифицировался и классический танец. Полет волшебной птицы у Стравинского ломал структурные формы академического балета, отказывая танцу в симметрии, в узаконенной череде повторов. И Фокин воспользовался высоким прыжком Карсавиной, чтобы дать пересекающиеся линии полета Жар-птицы над садом Кощея. Облик исполнительницы ничем не напоминал силуэт классической танцовщицы. В прозрачных шароварах, в украшенной перьями и жемчугом короне, из-под которой спускались золотые косы, она разрезала сцену, как молния, и походила, по словам Бенуа, на «огненного феникса». Птица оборачивалась чудом-девой, не ведающей ни ненависти, ни любви. В ее пластике появлялась восточная истома, порыв истаивал в изгибах корпуса, в извивах рук, то охватывающих плечи, то причудливо сплетающихся вкруг головы. Эта пластика выражала стихийный порыв, но немигающий взор был покоен, лицо недвижно. Мольба отдавала колдовством, таинственными чарами, которые потом, в «колыбельной», покоряли все Кощеево царство.

«Я влюблена в «Петрушку» и в «Жар-птицу» Игоря Стравинского,— признавалась Карсавина.— Это действительно новое слово в балете. Тут музыка и балет не пригнаны друг к другу, а составляют одно... Сложно, громоздко, трудно для исполнения. Но — благодарно».[1]

Жар-птица Карсавиной стала одним из тревожных символов времени, как и Лебедь Павловой. В этих образах, созданных Фокиным для двух величайших художниц танца, отлились два полюса жизни и искусства: трагическое бегство от трагедии и острое предчувствие ее неизбежности.

Лебедь Павловой обращался к вечным истинам духа, утверждал как величайшую ценность любовь к человеку и боль за него.

---

[1] Балерина о русской музыке. «Русская музыкальная газета», 1913, № 13, 31 марта, стр. 339.

Жар-птица Карсавиной славила утонченное, изысканное, влюбленное в свои формы искусство кончающейся жизни. Той жизни «счастливой и беззаботной, жизни накануне конца целого мира, о которой мы сейчас мечтаем, будто об исчезнувшем сне», — так писал Жан-Луи Водуайе в предисловии к французскому переводу мемуаров Карсавиной.[1]

Жизель «сезона»

Третьей новой ролью Карсавиной в дягилевском «сезоне» 1910 года стала Жизель. И тут танцовщица, послушная воле постановщиков, когда их замыслы были оригинальны, неожиданно выразила протест. Он прорвался на репетициях в конфликте с Нижинским, исполнителем роли Альберта, и, как признавалась Карсавина, стоил ей «потоков слез». Но дело было не в одном Нижинском. Карсавина не хотела зачеркивать трактовку петербургских балерин, которая, при всех различиях индивидуальностей, талантов, взглядов, поэтизировала тему большого чувства. А постановщиков парижского спектакля меньше всего заботила сама Жизель; каждый был увлечен собственной задачей.

Бенуа стремился восстановить облик романтического спектакля так, чтобы он казался сошедшим с гравюр, тронутых временем: «Я чувствовал, что было бы чрезвычайно интересно увидеть этот балет — повядший и все же вечно свежий — таким, каким он был представлен его современникам, Теофилю Готье и Адольфу Адану».[2]

Фокину хотелось выдвинуть на первый план драму личности, соприкоснувшейся с потусторонним миром. Отсюда и неудача с фугой вилис, атакующих крест, о чем говорилось в главе о Фокине и «сезонах».

Дягилев, по-видимому, вел двойную игру. Он утешал Карсавину в ее спорах с Нижинским. «Уведя меня в кулисы,— пишет она,— он предложил мне носовой платок и посоветовал быть терпимее:

— Вы не представляете себе, какие тома он написал об этой роли,— сказал он о Нижинском,— какие трактаты о манере ее исполнения».

Но Дягилев несомненно потворствовал Нижинскому, переосмыслившему роль Альберта. Этот Альберт и оказался носителем роковой судьбы: встреча с Жизелью являлась для него лишь ступенью к встрече с вилисами. Он выходил в центр спектакля,

---

[1] Jean-Louis Vaudoyer. Avant-propos au livre de Tamara Karsavina „Ballets Russes“, Paris, 1931, p. IX.

[2] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 317.

переживая драму одиночества и обреченности. Примерно так трактовал тогда и Гордон Крэг тему Гамлета в спектакле Московского Художественного театра (1911).

«Я знала роль... и любила ее малейшие подробности, — пишет Карсавина,— и потому была печально обескуражена, когда заметила, что танцевала, мимировала, теряла рассудок и умирала с разбитым сердцем, не вызвав у Нижинского ни малейшей эмоции». Он пребывал в задумчивости и на призывы партнерши к общению отвечал:

— Я знаю сам, что делать.[1]

Сила стольких незаурядных воль не могла в конце концов не повлиять на танцовщицу. К тому же Карсавина должна была бессознательно вносить в пантомиму и танец Жизели импрессионистскую размытость контуров, привитую фокинскими балетами; собственной ее индивидуальности такая пластика, как уже говорилось, была близка.

Потому в Петербурге карсавинскую Жизель приняли с оговорками. Впервые ее увидели там 26 сентября 1910 года.

Теляковский записал вечером в дневнике: «Присутствовал в Мариинском театре на балете «Жизель», который танцевала в первый раз Карсавина. Сверх ожидания, мимика Карсавиной была весьма удовлетворительна, и что хорошо, что она не копировала Павлову, а играла самостоятельно».

Критики тоже поминали Павлову — но к невыгоде для Карсавиной.

Рецензент «Петербургской газеты» назавтра после спектакля объявил, что ему было «видение» рыдающей Терпсихоры: та оплакивала времена, когда в «Жизели» порхали Гризи, Гранцова, Павлова. Порицая Карсавину за танцы terre-à-terre, он писал, что «в первом действии, где требуется осмысленная драматическая мимика, соединенная с высокою, нежною поэзией, артистка была слаба».

Рецензент «Биржевых ведомостей» оказался деликатнее. Он писал в тот же день: «Г-жа Карсавина в первом действии дает несколько отличный от г-жи Павловой образ: ее Жизель наивнее, моложе, и страдала она менее сильно, и потому сцена смерти в исполнении г-жи Карсавиной, вообще прекрасном, до мелочей обдуманном, произвела меньше впечатления, чем в исполнении г-жи Павловой». Во втором акте он похвалил адажио Карсавиной, где «каждое движение, каждая аттитюда могли соперничать со знакомыми нам по гравюрам великих мастеров».

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 268.

Плещеев вежливо, но уклончиво заметил в «Петербургской газете» 22 ноября, после очередной «Жизели»: «Г-жа Карсавина сумела хорошо использовать все, что не противоречило характеру ее симпатичного таланта». И снова называл Павлову как несравненный образец.

Светлов писал о том же спектакле назавтра в «Биржевых ведомостях». Став поклонником Фокина, он и о Карсавиной судил теперь иначе: «Мистический стиль романтической сказки был сохранен молодой танцовщицей с начала до конца. По первым опытам самостоятельного творчества этой артистки, к которой я долгое время относился критически, нельзя было предвидеть, что она так скоро вырастет в крупную величину. Дар перевоплощения — ценнейший дар артиста».

По-разному оценивая Карсавину в «Жизели», критика сходилась в одном: она уступала Павловой. В 1914 году Волынский сравнил обеих танцовщиц в сцене сумасшествия: «Исполнение Павловой здесь, с ее глазами, погруженными в багровую какую-то темноту, с ее темпераментом дикой силы, было в свое время настоящим событием в искусстве балетной игры. Но и Карсавина здесь неплоха своею писаною красивостью, скрывающею недостатки внутреннего оживления и горения. Нервов в игре артистки не чувствуется при этом никаких. Но, повторяя в гипнозе рисунок чужого творчества, с лицом, хотя и монотонно сохраняющим все время одну и ту же трагическую гримасу, Карсавина все же вызывает в публике вполне понятное волнение. При бесконечно меньшем своем масштабе, искусство танцовщицы тонет тут в стихии гения как бы не окончательно. Слышна не сильная, но симпатичная струна его, дающая не яркий, не стремительный к небу звук, как у Павловой, а звук рыхло-мягкий с холодком осеннего замирания».

Карсавину во втором акте «Жизели» Волынский хвалил сдержаннее. Подробно и восхищенно описывая само хореографическое действие, он объявлял: «Танцы Карсавиной тут на высоте хорошего искусства класса».[1] Критик словно оставлял за собой право подумать. Воспользовавшись этим правом, он через год выступил против трактовки Карсавиной. Его возражения вызвала та идея двуединства человека и маски, которую Карсавина невольно перенесла на образ Жизели и которая отчетливо проступила, как только исполнительница вполне освоилась с трудной ролью. Волынский упрекал ее за деланность в пантомимных сценах первого акта: «Артистка по-нарочному играет шлейфом Батильды, с улыб-

[1] А. Волынский. «Жизель» «Биржевые ведомости», 1914, № 13951, 14 января, стр. 4.

кою поддельной наивности, застывшей на лице красивом, смуглом, но без печати одухотворенного темперамента, без отсвечивающих пятен внутреннего горения чувств». Вилису Карсавиной критик теперь вообще отвергал за статуарность, внешнюю и внутреннюю: «Карсавина раздвигает зелень куста и останавливается в просвете его неподвижно, без единого жеста порыва вперед. Точно кукла в раме леса. Вдруг она показывается на ветке с мирно сложенными руками. Ветка приходит в движение. Но сама балерина повисла на ней без признака жизни».[1]

Волынский не принимал концепции карсавинской Жизели, где отразилась вся концепция творчества артистки. Терпимее звучали слова Левинсона, сказанные, правда, уже в 1918 году, когда для всех, пусть по-разному, произошла переоценка ценностей: «Мы видели партию эту преображенной огромным нервным пафосом Павловой, пронизанной редкостным стилистическим чутьем Карсавиной»,— писал он,[2] как бы подводя итог двум завершившимся направлениям исполнительского искусства.

Но если направление Павловой было единственно для нее возможным, то Карсавина чем дальше, тем больше пыталась сбросить путы отчасти навязанного, отчасти близкого ей направления.

Она не декларировала в печати, как часто делала Павлова, своей любви к русскому балету и его школе. Но, не порывая до первой мировой войны с антрепризой Дягилева, гастролируя самостоятельно по России и по всему миру в смешанном репертуаре, участвуя в премьерах Фокина на Мариинской сцене, она учила подряд роли академического репертуара и была одной из его ведущих исполнительниц.

У Дягилева она исполнила до войны в постановках Фокина Зобеиду в «Шехеразаде», нимфу Эхо в «Нарциссе», Тамару в «Тамаре», героиню «Синего бога», Шемаханскую царицу в «Золотом петушке», царицу в «Мидасе», а с ними одну из двух девушек в «Играх» Нижинского.

На петербургской сцене Фокин поставил для нее балеты «Исламей», «Прелюды», «Сон».

«Сон», показанный 10 января 1915 года, был последним фокинским балетом с участием Карсавиной. Танцовщица, наиболее полно выразившая эстетику Фокина, разочаровалась, вслед за Павловой, в этой эстетике и решительно повернула к академическому репертуару. Весной 1915 года Карсавина в резкой форме отреклась от

---

[1] А. Волынский. Красота показа («Жизель»). «Биржевые ведомости». 1914, № 14492, 13 ноября, стр. 6.

[2] Андр. Л[евинсо]н. Балетные будни. «Жизнь искусства», 1918, № 43, 21 декабря, стр. 1.

Фокина. «Биржевые ведомости» 17 апреля сообщили: «Ввиду отказа балерины г-жи Карсавиной в дальнейшем выступать в балетах Фокина, дирекция казенных театров очутилась в затруднительном положении. Правда, г-жа Фокина вполне может выступать в балетах своего мужа, но дирекции необходимо иметь дублершу. Придется пригласить еще одну балерину или же... снять балеты г. Фокина с репертуара». Только через несколько лет Карсавина еще раз встретилась с Фокиным, выступив в классической танцевальной сюите «Руслана и Людмилы». Премьера состоялась в ноябре 1917 года, и это была последняя их встреча на Мариинской сцене.

За парадоксальным разрывом Фокина и Карсавиной тут же последовал не менее парадоксальный союз Фокина и Кшесинской. Прима-балерина немало враждовала с хореографом. Теперь, спустя год после отставки Легата, она поспешила занять место той самой недостающей исполнительницы, о которой говорилось в приведенной газетной заметке. Кшесинская выступила на следующей премьере Фокина — в балете «Эрос», представлявшем собой компромисс для обоих.

Отказ Карсавиной, по виду сенсационный, назревал исподволь, в нем выразились серьезные поиски самоопределения. Из мемуаров Солянникова выясняется существенное обстоятельство: Карсавина «отказалась наотрез участвовать в фокинских спектаклях, заявив, что его постановки вредно отражаются на ее классических танцах».[1] Партии академического плана занимали уже весьма видное место в ее деятельности на казенной сцене. И все-таки сложное существо сдвигов заключалось не только в пересмотре репертуара, но и в содержании, характере, стиле исполнительского подхода на разных этапах пути танцовщицы.

Балерина традиционализма

25 марта 1912 года, через десять лет после выпуска из школы, Карсавину перевели в разряд балерин. К тому времени за ней числилось немало ведущих партий. Вслед за «Пробуждением Флоры», «Грациеллой», «Испытанием Дамиса», «Коньком-горбунком» к ее репертуару прибавились в 1908 году «Лебединое озеро» (23 января) и «Корсар» (22 октября), в 1909 году — «Раймонда» (12 сентября), «Щелкунчик» и «Фея кукол» (26 декабря), в 1910 году — «Баядерка» (10 февраля), «Жизель» (26 сентября), «Арлекинада» и «Капризы бабочки» (6 декабря), в 1911 году — «Спящая красавица» (2 ноября). После «производства в балерины» Карсавина получила «Пахиту» (23 декабря 1912 года),

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 274.

«Дон Кихот» (27 сентября 1913 года), «Тщетную предосторожность» (12 апреля 1915 года). К академическому репертуару можно отнести «Сильвию» и «Ненюфар», поставленные Андриановым в старых традициях 24 апреля 1916 года.

Рецензии — хвалебные ли, критические — отражают трудную эволюцию танцовщицы, ее во многом стихийные попытки преодолеть внутренние расхождения с академическим репертуаром, образы которого, нет-нет, да окрашивались у нее оттенками фокинского традиционализма.

В этой связи интересно сопоставить отзывы критики о Карсавиной — Изабелле в «Испытании Дамиса» и фее Драже в «Щелкунчике». Оба балета, составляя один спектакль, прошли несколько раз подряд в октябре 1911 года. Партии Дамиса и принца Коклюша исполнял Андрианов, постоянный петербургский партнер Карсавиной той поры.

Светлов, апологет Фокина, доказывал теперь универсальность таланта Карсавиной, усматривал в ее стилизациях традиционалистского толка истинную верность традициям. Волынский, противник Фокина и «фокинщины», защитник традиции от модернизаций, на этот раз последовательным не оказался.

Светлов превозносил Карсавину как классическую танцовщицу, способную «проникаться духом и стилем произведения». Он утверждал, что в pas de deux «Щелкунчика» у Карсавиной «не чувствуется ни малейшего напряжения, ни малейшего противного подчеркивания виртуозных трудностей». Переходя к «Испытанию Дамиса», Светлов восклицал: «А сколько игривой кокетливости, забавно-шаловливой прелести в ее Изабелле, резвящейся на лужайке изысканно декоративного сада в обществе своих манерных подруг! И в этой манерности и причудливости нет приторности, а найдено художественным чувством артистки то чувство меры, которое так ценно во всяком творчестве».[1]

Через неделю, после одного из повторных представлений, Светлов развивал свою тему: «Кто бы мог сказать еще два-три года тому назад, что робкая и как-то неуверенная в своих силах артистка обнаружит такую гибкость и разносторонность своего притаившегося очаровательного таланта? В стильных старо-французских танцах «Дамиса», в старо-классической технике «Щелкунчика» и, наконец, в модернизациях Фокина она является художницей, вполне владеющей формами и проникнутой духом как старого, так и нового танца». Словно полемизируя с защитниками

[1] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1911, № 292, 24 октября, стр. 4.

«махровых гвоздик» академизма, Светлов заключал: «Талант развивающийся и совершенствующийся бесконечно интереснее таланта законченного, которому в дальнейшем сказать больше нечего, а остается лишь повторять самого себя. С этой точки зрения г-жа Карсавина остается не только цветом, но и надеждой нашего балета в его дальнейших художественных исканиях и завоеваниях».

Волынский соотносил образы танца Карсавиной с изобразительностью импрессионистского плана, но в этом случае проявил редкостную для себя терпимость. «Ее адажио,— писал он,— картинны больше в живописном, чем скульптурном смысле этого слова: среди ритуала движений девственно чистых и торжественных тонкое лицо балерины,— с нежным загаром, в темном ореоле мягкой шевелюры,— горит вдохновением. Минутами не видишь совсем танцовщицы. Видишь женщину, в обаянии безвольной, но тревожной чувственности, всю замирающую, всю тающую в настроениях своей души». Правда, не сыскав похвал собственно танцу Карсавиной, критик с обидной учтивостью хвалил исполнительницу в «Щелкунчике» за... скольжение по сцене на рейке. Но в «Испытании Дамиса» он и вовсе подпал под обаяние ее стилизаторских находок. Ценя изящество Карсавиной — Изабеллы, он сожалел, что поэзия танца «при четкости и стильности ее мелких па бурре, при ясном шелесте ее глиссад все же пропадает в мертвой пустоте огромного сценического сарая». Вариацию Камарго он предлагал «танцевать среди новых декораций, написанных нежною и умною кистью А. Н. Бенуа, и тогда мы будем иметь настоящее воссоздание стиля Ватто и Ланкре».[1] Критика велась с позиций традиционализма «Мира искусства». Впрочем, тому имеется объяснение: в 1911 году Волынский только еще пробовал себя в балетной критике; это была одна из первых его статей о хореографии.

Его поправил Левинсон, тоже еще начинавший свою деятельность балетного критика. В турнир двух рыцарей он внес объективную ноту. Со стилизацией роли «контессы-субретки» в «Испытании Дамиса» он не согласился решительно. «Танцы молодой балерины несомненно имеют свой индивидуальный стиль, но стиль слишком далекий от жанра Ватто», — писал он, ибо в них «фламандская полнокровная телесность преодолена лишь утонченной культурой формы». Левинсон ставил в упрек Карсавиной «стилизованную бестелесность» ее исполнения; с другой же стороны, он

---

[1] А. Волынский. Т. П. Карсавина «Испытание Дамиса».— «Щелкунчик» «Биржевые ведомости», 1911, № 12599, 25 октября, стр. 6.

находил «чуть-чуть аффектированной и чуждой замыслу балета углубленность душевного переживания». Критик уточнял свой упрек: «У контессы Изабеллы, интригующей Дамиса, сердечко бьется, как у веселой пугливой птички; в глазах г-жи Карсавиной порой сияет тоска значительного и скорбного переживания». Левинсон заключал: «Не было той щедрости вдохновения, той полноты жизни, бродящей и играющей, как вино, в несколько жеманных и мелких формах танца, прославившего сказочное имя Камарго».[1]

Спор критиков по частному, казалось бы, поводу проливает дополнительный свет на эстетические проблемы и разногласия времени, а заодно — и на затрудненность поисков танцовщицы, оказавшейся на распутье.

С одной стороны, подтверждается лишний раз, что для Карсавиной союз с Фокиным был необходимым этапом творчества: к осени 1911 года она уже исполнила в его балетах наиболее крупные свои роли. Это позволило откристаллизоваться ее индивидуальности, повлияло на манеру ее танца и в академических балетах.

С другой стороны, делается еще понятнее сдвиг в критической мысли о балете, волей-неволей испытавшей влияние Фокина и — шире — «русских сезонов». Какое-то недолгое, правда, время даже такая бесспорная «классика», как «Щелкунчик», воспринималась сквозь призму новейших балетных веяний. Левинсон первый усомнился в традиционалистской «ревизии» образа Изабеллы. «Ревизия» шла от взглядов Бенуа. Так, в сущности, объяснял ее и Волынский. Разница была та, что Волынский в первый и последний раз ее принял, тогда как Левинсон не принимал ее никогда.

Вообще же за какие-нибудь два года расстановка сил в критическом лагере изменилась разительно. Дягилевские «сезоны», мировая слава Фокина, отъезд Павловой из России навстречу сказочному поклонению народов и континентов — все это сдвинуло центры притяжения. В Петербурге самой популярной и самой «современной» балериной стала Карсавина. И тот же Светлов, который некогда напоказ третировал Карсавину, теперь стал ее первым трубадуром.

Еще совсем недавно, 24 сентября 1908 года, после второго выступления Карсавиной в «Лебедином озере», скорый в оценках Теляковский негодовал в дневнике: «Публика ей много аплодировала, за исключением 1-го ряда балетоманов. Из них некоторые, как Светлов, совсем не хлопали и при вызовах стояли спиной,—

---

[1] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 17, ноябрь, стр. 268.

замечательные юродивые». Тогда, до первого парижского «сезона», критиков сердило, что техника Карсавиной оставляла желать лучшего даже при всех сделанных в ее партии «сокращениях» и «облегчениях».

Упреки — на новом уровне — продолжились и после первых «сезонов». Но теперь полемисты были другие, и со Светловым они враждовали.

Претензии к Карсавиной подробно мотивировал теперь Волынский — например в статье 11 марта 1913 года, названной «В одну телегу». Под «конем» и «ланью», которых «в одну телегу впрячь не можно», он подразумевал «новшество изломов, угодных дягилевской антрепризе», и академизм. Он бранил Карсавину в партии Одетты—Одиллии за вялость и рыхлость танца, за отсутствие устойчивости, за приторную сентиментальность поз. В заносках ее аллегро он обнаруживал невыворотность, укоризненно указывал на ее «ступню — болтающуюся, нетвердую, без упора, с недостаточно вытянутыми пальцами». Наконец, он обвинял танцовщицу в немузыкальности: «С тактом оркестра Т. П. Карсавина согласуется довольно редко и притом случайно».

Карсавина так никогда и не одолела вполне сложностей партии Одетты—Одиллии с ее взаимосвязанной слитностью музыки и танца. Балерина вызывала умеренные восторги в «Раймонде». В «Спящей красавице» ее не принял и Теляковский. 2 ноября 1911 года он писал в дневнике, что Карсавина «танцевала, как всегда, грациозно, но далеко не хорошо. Ей, как любимице публики, все это, конечно, прощается». Волынский же в 1914 году указывал на главное: «Артистке, не справляющейся с идеями чистой хореографии, приходится уже рядиться в технику Дункан, прошедшую, к тому же, через грубую имитацию Фокина».[1] Упрек относился, в частности, к большим pas de chat в заключительной коде балета.

Словом, Карсавиной не суждено было стать балериной того академического типа, жрицей «чистого танца», которому поклонялись Волынский, Левинсон и который действительно ближе всего был коренным основам Мариинского театра. Тут сказался искусительный опыт фокинско-дягилевского репертуара. В этом опыте заключалось уже свое собственное двуединство. Он не дал Карсавиной сделаться балериной-assoluta, но он же дал ей творческое своеобразие, своеобразие не внешнее, не формальное, а глубокое и содержательное. Современность, понятая художницей интеллек-

[1] А. Волынский. Танцы в «Спящей красавице». «Биржевые ведомости», 1914, № 14065, 21 марта, стр. 5.

туальной и рафинированной, наложила явственный отпечаток на выразительность ее танца и ее игры. И даже то, что академисты, с их точки зрения справедливо, рассматривали как несовершенство, являлось чертой этого своеобразия и имело очевидную эстетическую обусловленность. Танцовщицей Фокина Карсавина осталась и в академическом репертуаре, хотела она того или нет.

Недаром ей больше удавались партии, где классический танец, при всей его виртуозности, можно было окрашивать оттенками стилизации. Таковы были Медора в «Корсаре» и Никия в «Баядерке».

Она не пыталась приблизить свою Медору к героине Байрона, от которой героиня балета переняла только имя, а следовала за сценическими задачами. Там требовалась причудливая смесь лирики, драмы, кокетства. Медора дурачила и купца, продававшего ее старому хану, и самого хана, томно нежничала с корсаром Конрадом и геройски защищала его в беде.

23 октября 1908 года, назавтра после ее дебюта, рецензент «Петербургской газеты» хвалил Карсавину без всяких оговорок: «Артистка вполне овладела мимикой, и в сцене объяснения с корсаром о вероломстве его друга положительно была хороша. По-видимому, г-жа Карсавина была вчера «в ударе»; и все танцы ею были исполнены с большим брио... Насколько молодая балерина была слаба в «Лебедином озере», настолько она была интересна во вчерашнем спектакле. Особенно ей удались танцы в Jardin animé («Оживленный сад».— *В. К.*), которые ей пришлось бисировать».

Светлов писал в «Биржевых ведомостях» 24 октября, что роль «романтической гречанки» как нельзя более шла Карсавиной: исполнительница соединила в сценическом образе «и внешнюю красоту, и драматическую игру, и хореографическое толкование». Перечислив ее удачи в pas de deux второго акта, в вариации «Оживленного сада», в танце травести — «маленького корсара», он добавлял: «Я, по крайней мере, не узнал прежней вялой и как бы утомленной Карсавиной в этой вчерашней танцовщице, которая вносила так много ярких и светящихся дарованием блесток в свое исполнение».

Карсавина всегда бывала «в ударе», танцуя Медору, — вплоть до последнего выхода в мае 1918 года. «Ее Медора, пожалуй, лучшая из всех, которых мне доводилось видеть за последние почти двадцать лет, — писал Д. И. Лешков.— Прекрасная мимическая игра дает возможность зрителю понять сюжет, не читая либретто, а это в балете далеко не просто. Я бы даже сказал, что артистка своей игрой как-то умеет скрашивать все недочеты и условности

балетных mise en scène и положений. Переход от драматической игры к танцу у нее поразительно естествен и красив. Сценически пустое место г-жа Карсавина заполняет осмысленной игрой, и самый танец является как бы продолжением этой игры, не делая резкой грани и не прерывая фактически действия».[1]

«Баядерку» Карсавина получила с отъездом Павловой и подготовила партию Никии в две недели. Светлов заявлял, что Карсавина «вышла не только с честью, но даже с блеском из труднейшего испытания». Он одобрял обдуманность образа, колоритность и выразительность игры, пластичность, грациозность, деликатность танцев: «Я не знаю сейчас ни одной танцовщицы с таким прекрасным port de bras, как у г-жи Карсавиной, у которой связь рук и ног не теряется ни на минуту даже в préparation de la pirouette, когда нужно взять форс и когда у большинства танцовщиц руки становятся во враждебное отношение к ногам».[2]

Руки Карсавиной в самом деле были красивы и обладали своеобразной пластикой. Эта пластика не всегда соответствовала геометрически выверенным линиям классического танца, порой сдвигала и размывала позиции, установленные школой. «Связь рук и ног», восхитившая Светлова, в сущности, нарушала исконные правила академизма, членившего движение, чтобы затем прийти к его синтезу. Элементы «расчлененности» сохранялись, иногда заведомо, как признак виртуозного владения телом, у самых сильных танцовщиц. Руки Карсавиной не управляли движением, а продлевали его, их пластика вытекала из посыла эмоций, отличаясь скорее изобразительным характером, чем темпо-ритмической инструментальной завершенностью, продиктованной музыкальной основой танца. «Мягкость и женственность в движениях» Карсавиной, «нежную, только ей одной свойственную грацию» отмечал и рецензент «Биржевых ведомостей» 6 сентября 1910 года. 14 октября Плещеев поддержал это мнение. Если Карсавина «не удивляет виртуозностью», писал он, то привлекает грацией, красотой движений, пластичностью, общей скульптурностью танца. Скульптурность и пластичность устраивали не всех. Кудрин, например, 3 сентября 1912 года писал в «Петербургском листке»: «Легкой тенью ее назвать нельзя. Павлова порхала, Карсавина — ступает и потягивается. Мило, мило и только». Но даже строгий к Карсавиной Волынский любил ее Никию. В тот же день, что и Кудрин, он посвятил ей развернутую статью в «Биржевых ве-

---

[1] Д. Лешков Балет. «Театр и искусство», 1918, № 14—15, 5 мая, стр. 151.

[2] В. С[ветлов] Балет. «Петербургская газета», 1910, № 41, 11 февраля, стр. 6.

домостях», так описав ее в танце со змеей: «Быстрые темпы на носках в несложном, но одухотворенном pas de bourrée удаются этой артистке вполне. Красиво перебирает она стройными и тонкими ногами, кладя иногда на плечи вытянутые пальцы рук, нервно согнутых под острым углом в локтях. Этот новый штрих, port de bras по-восточному, в отличие от порывисто страстных движений, к которым прибегала А. П. Павлова, я вменяю в большую заслугу молодой артистке». И дальше Волынский утверждал, что Карсавина с начала до конца «хороша в этом моменте балета... хороша лицом, с загаром тонкой кожи и мерцанием темных, теплых глаз, хороша движениями тела, непринужденно тянущегося к земле, но не лишенного и мечтательного устремления ввысь».

Спектакль Павловой привлекал другим. При всем драматизме сцены с Гамзатти и дикой страсти танца со змеей, действие тугой пружиной раскручивалось к чисто «павловской» кульминации — к торжеству освобожденного чувства в танце теней. Карсавину в танце теней то одобряли, то порицали, смотря по подъемам и спадам ее техники. Вершиной этой танцовщицы были драматические переживания Никии на земле. В заоблачных сферах тень баядерки все помнила о земном, пожалуй даже, о нем грустила.

14 мая 1918 года в Мариинском театре состоялось закрытие балетного сезона с Карсавиной в роли Никии. Много лет спустя, в статье «Прозрачная синева ночи», она вспоминала:

«Несколько газовых занавесов на просцениуме волшебно окутывали туманом спускающиеся на сцену фигуры. Драпировки поднимались одна за другой, но свет сохранял прозрачную синеву ночи. Внутренним взором я отчетливо вижу горизонтальные линии танцовщиц, склонившихся в вытянутом по земле арабеске, в то время как мой партнер несет меня между ними, высоко подняв на руках. Может быть, память и изменяет мне, но я должна хорошо помнить тот майский вечер, когда я танцевала «Баядерку», — ведь я последний раз ступала по сцене Мариинского театра».[1]

Вскоре, в июле 1918 года, Карсавина покинула Россию.[2] Ей было тридцать три года. Она поселилась в Лондоне, но продолжала танцевать у Дягилева. В ее репертуаре, кроме прежних, появились новые партии: Мельничиха в «Треуголке» де Фалья,

[1] Tamara Karsavina. A Blue Transparency of Night „The Dancing Times“, 1964, February.

[2] Проводы балерины. «Новая Петроградская газета», 1918, № 144, 12 июля, стр 4.

Соловей в «Песне Соловья» Стравинского, Пимпинелла в «Пульчинелле» Перголези — Стравинского, pas de deux в опере-балете Чимароза «Коварные женщины». Все эти спектакли ставил Мясин.

Но танцовщицу одолевала ностальгическая тоска по классике. «Наш балет несколько устал, — говорила она в начале 1924 года.— Слишком порывисты были его искания. Дошедший до крайностей модернизма, он на пути исканий часто принимал формы, не соответствовавшие самому духу балетного искусства».[1]

Между тем былые успехи больше не повторялись.

После смерти Дягилева (1929) Карсавина выступала в труппе Балет Рамбер, а в 1931 году рассталась со сценой. Впоследствии ее консультациями пользовались балетмейстеры, возобновлявшие постановки Фокина. Любопытно признание Лифаря, сделанное им в книге «Три грации XX века». Он пишет, что в 1954 году пригласил Карсавину на премьеру «Жар-птицы» с модернизованной им хореографией. Карсавина ответила: «Прости меня, но я верна Фокину и твоей хореографии видеть не хочу».[2] Однако для Фредерика Аштона, превосходно поставившего «Тщетную предосторожность» в Лондоне, она записала свои воспоминания о петербургской канонической редакции этого балета.[3]

Мемуары Карсавиной «Театральная улица» были изданы на английском (1930) и французском (1931) языках, а недавно переведены на русский.[4] В 1956 году Карсавина опубликовала книгу методического характера «Балетная техника».[5] С 1930 по 1955 годы она была вице-президентом английской Королевской академии танца. В 1965 году в Лондоне торжественно отпраздновали восьмидесятилетие танцовщицы, прославившей искусство русского балета.

В истории балетного театра у Карсавиной свое, особое место. Она лучше всех выразила и воплотила концепцию фокинской героини, прельстительно-обманной, манящс-опасной. Она была идеальной актрисой балетного традиционализма, стилисткой танца, чуткой к находкам «мирискусников» и близких им художественных течений.

---

[1] И. Л. Тамара Карсавина о балете. «Жизнь искусства», 1924, № 4, 22 января, стр. 10.

[2] Serge Lifar. Les Trois Graces du XX-e Siècle. Paris, 1957, pp. 212—213.

[3] Tamara Karsavina. "La Fille Mal Gardée" at the Marinsky. In collected volume „La Fille Mal Gardée", London, 1960, pp. 25—29.

[4] Т. П. Карсавина Театральная улица. Л., «Искусство», 1971.

[5] Tamara Karsavina. Ballet Technique. London, 1956.

О. А. Спесивцева

Слава Ольги Александровны Спесивцевой расцвела после 1917 года. К концу пути танцовщица столкнулась с опытами западных хореографов-модернистов. И все же в историю она вошла как хранительница заветов русской академической школы — но поры заката. Предвестницей заката была Павлова, лебедем поплывшая по гладям «в пурпур облаченных» вод. Спесивцева полоснула потухающие воды крылом ласточки и умчалась, чтобы иначе, но тоже погибнуть вдали от родного гнезда. Выпускные спектакли двух танцовщиц разделяло полтора десятилетия: Павлова вышла на сцену в 1899 году, Спесивцева — в 1913. За этот срок русский балетный театр продвинулся от «Раймонды» Петипа к «Весне священной» Нижинского, и отблеск пройденного по-разному осветил судьбы той, что стояла у порога, и той, что явилась в конце.

Впрочем, если сравнить групповые портреты выпускниц балетного отделения 1899 и 1913 годов, чинных девушек в форменных платьях и отутюженных передниках, то разницы не возникнет. Не было разницы и в программе двух экзаменационных спектаклей: воспитанница Спесивцева, как в свое время воспитанница Павлова, «отличалась» в репертуаре академического амплуа. Но ведь и по выходе из школы связь искусства Павловой и Спесивцевой с практикой новых хореографов была случайной. Обе танцовщицы часто противопоставляли этой практике свой идеал. Павлова порвала с Фокиным после блистательного, но короткого содружества. Спесивцева, по словам ее биографа, «совсем юной дебютанткой была атакована Фокиным, который пожелал поручить ей важную роль в одном из своих балетов.

— Я не понимаю вашего стиля, — сказала она ему.

Отказ вызвал суровую отповедь мэтра и неодобрение многих товарищей. Между тем Спесивцева была искренна».[1]

И все-таки внутренняя перекличка со временем, с его духовными запросами и поисками была сильна, больше того, определяла современную суть искусства Павловой и искусства Спесивцевой. Первая тяготела к импрессионизму, вторая — к экспрессионистской окраске романтического танца. И хотя Спесивцева всего четыре года была танцовщицей императорской казенной сцены, хотя свои первые балеты она получила только после Октября, ее искусство логически завершало эпоху русского балета предоктябрьской поры. Потому фигура Спесивцевой, танцовщицы не менее значительной, чем Павлова и Карсавина, должна стоять

---

[1] André Schaikevitch. Olga Spessivtzeva. Magicienne envoutée. Paris, 1954, p. 12.

в одном ряду с ними, а судьба рассматриваться как продолжение их судеб.

Спесивцева родилась 5 июля 1895 года в Ростове-на-Дону. Ей было шесть лет, когда семья потеряла отца. Провинциальный актер, он умер от туберкулеза, оставив пятерых детей. Семья оказалась без средств. Анатолия, Зинаиду и Ольгу определили в приют для детей артистов при Доме ветеранов сцены в Петербурге, а оттуда — в Театральное училище.[1] «Из питомиц Т[еатрального] о[бщества] приняты в Театральное училище Ольга Спесивцева и Ел. Васильева», — сообщала хроника журнала «Театр и искусство» 3 сентября 1906 года. Анатолий и Зинаида Спесивцевы окончили училище в 1910 и 1911 годах и были приняты в кордебалет. В кордебалет выпустили и младшую сестру, засчитав ей «срок службы с 5 июля 1911 года, т. е. с 16-летнего возраста».[2]

Но еще на экзаменационном спектакле 1910 года Светлов приметил воспитанницу Спесивцеву 2-ю: «воздушная, легкая, своеобразная в хореографическом рисунке, оригинальная в своих пластических движениях», она привлекла «особое внимание» зала.[3] 6 апреля 1912 года Теляковский записал в дневник: «Выпуск этого года довольно слабый, и лишь один танцовщик Семенов представляет из себя интерес. Хорошо танцевала Спесивцева, ученица будущего выпуска». 26 апреля в «Биржевых ведомостях» Волынский дал первый набросок к своим «поэмам в прозе», посвященным танцовщице Спесивцевой: «Стройная и тоненькая, с высоким подъемом ноги, она танцует несколько жеманно и мечтательно, в старом стиле времен Тальони... В pas de deux с Обуховым она была картинно хороша». В тот же день и Кудрин заметил в «Петербургском листке»: «Сфера ее — классика».

Спесивцеву показали тогда и в мазурке, но классика бесспорно была сферой ее таланта. Характерность оставалась ей чужда и в академическом, и в новом репертуаре. Эту танцовщицу не соблазняли ни мазурки, в которых славилась Кшесинская, ни испанские пляски, которым Павлова сообщала особый блеск. Не привлекали ее также Египет и Греция в духе Дункан или Восток «Шехеразады» и «Исламея», где одинаково бесподобна была Карсавина. Сдержанно щеголеватый темперамент старой характерности, как и оргиастическая страсть новой, отталкивали ее однозначностью своих изобразительных задач. Классический танец, с глубинной выразительностью его природы, был альфой и омегой

---

[1] Из беседы с З. А. Спесивцевой 3 июня 1960 года.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 1014, л. 1.

[3] В. С[ветлов]. Экзаменационный балетный спектакль. «Петербургская газета», 1910, № 100, 12 апреля, стр. 4.

искусства Спесивцевой. Она окончила школу через два года после появления первых статей Волынского о балете, но именно в ней нашел этот мечтатель свой олицетворенный идеал.

7 апреля 1913 года состоялся очередной экзаменационный спектакль. Он шел на сцене училища. Ольга Спесивцева исполнила роль царицы Белой ночи в одноактном балете «Сказка Белой ночи», поставленном ее учительницей Куличевской на сборную музыку. Роль Лесного гения исполнял Анатолий Обухов. Содержание было традиционным: царица Белой ночи приглашала на бал гения, фей, карликов, цветы. В программе перечислялись вальсы, адажио, пиццикато и вариации. Финал, по свидетельству хроникера, состоял «из мимической сцены исчезновения» всех этих персонажей и «появления пастушки». Хроникер отмечал: «Интереснее других по стилю танцев и природным данным представлялись Спесивцева и Обухов».[1] 23 мая «Петербургская газета» сообщила на той же полосе, где шел репортаж Светлова о премьере «Весны священной», что на 25 мая назначен выпуск в балетном отделении училища: «Наиболее способной из молодых дочерей Терпсихоры считают Спесивцеву, выдвинувшуюся на экзаменационном спектакле 7 апреля в балете «Сказка Белой ночи» и в вальсе, исполненном в дивертисменте с г. Обуховым».

Контур темы

Осенью Спесивцева дебютировала на сцене Мариинского театра в картине сна «Раймонды». Волынский писал о ее вариации: «Достаточно Спесивцевой выйти на сцену, стать в позу, мягко сложить свои худые, детские руки в известной позиции, чтобы картина первоклассной красоты уже обозначилась почти полностью. Ноги дивных очертаний, выворотные от природы, с большим подъемом ступней, мешающим прыжку. Артистка разгибает их коленом вперед. Пальцы у нее во время скачка недостаточно вытягиваются и как бы готовы подвернуться. Но фигура в общем чудесная. Длинное личико турчанки без улыбки. Шея тоже длинная, с задатками лебединой гибкости. В кругах адажио, или в кольцевидных кругах вдоль рампы, с мелькающими в вихре движения двумя точками темно-карих глаз, Спесивцева производит обаятельное впечатление. Талант и красота сплелись тут вместе в нечто единое и неразрывно цельное».[2] Кое в чем она напоминала Павлову. Только та знала волшебство своей улыбки, а дебютантке

[1] Фабрика балерин. Экзаменационный спектакль в Императорском театральном училище по балетному отделению. «Петербургская газета», 1913, № 97, 9 апреля, стр 6.

[2] А. Волынский. Открытие балетных спектаклей. «Раймонда». «Биржевые ведомости», 1913, № 13730, 2 сентября, стр. 5.

было уже известно, что улыбка нарушает строгую гармонию ее лица. Сама природа запретила Спесивцевой улыбаться, готовя ей жребий таинственной и печальной музы танца. Спустя много лет Дягилев написал в «Фигаро»: «Я всегда полагал, что в жизни каждого человека радости имеют предел, что одному поколению дозволено любоваться одной Тальони и слушать единственную Патти. Глядя на Павлову в ее и моей юности, я был уверен, что это «Тальони моей жизни». Потому я так безгранично удивился, встретив Спесивцеву, создание более утонченное и чистое, чем Павлова. А сказать так — значит сказать много. Великий учитель танца Чекетти, создатель Нижинского, Карсавиной и стольких других, объявил этой зимой во время класса в миланском театре Ла Скала: «В мире появилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Павловой, вторая — Спесивцевой». Добавлю, что для меня Спесивцева та сторона, что была повернута к солнцу».[1] Слова Дягилева верны в том смысле, что совершенством линий Спесивцева действительно превосходила Павлову. Но солнце было щедрее к Павловой. В искусстве Спесивцевой, чем дальше, тем отчетливей и пронзительней, выражал себя «плачущий дух», говоря словами Волынского.

27 октября 1913 года Спесивцева исполнила вариацию Снега во «Временах года», и назавтра Кудрин сравнил ее с Павловой, а Волынский отметил: «Снежок оказался у нее чистый, мягкий и пушистый, но, — при неизменно грустном выражении ее лица, — как бы подернутый дымкой, тенью летящего облака».

Спесивцеву сразу стали занимать в классическом репертуаре. 10 ноября 1913 года она выступила в pas de trois из «Лебединого озера». Волынский писал: «Она проходит пока лишь первую фазу своего развития. Движения ее то слишком неуверенны, то слишком резки по рисунку. Но все это, конечно, сущие пустяки, поддающиеся исправлению, тем более, что в общем и главном танцам Спесивцевой свойственна красота таланта, сразу же и давшая ей возможность конкурировать с опытными солистками балета».[2] Неуверенность скоро прошла, но резкость рисунка у Спесивцевой иной раз бывала намеренной. Впрочем, то была даже не резкость, а графическая заостренность, хрупкая ломкость. Героини Спесивцевой являли доведенный до предела и потому исчезающий, призрачно бестелесный идеал прекрасного. Непричастные добру и злу реального мира, они оплакивали эту собственную непричастность

---

[1] S. D[iaghilev]. Olga Spessiva. "Le Figaro", 1927, 26 Mai.

[2] А. Волынский. Неоцененный балетмейстер «Биржевые ведомости», 1914, № 14041, 7 марта, стр. 5.

и опустошенность. В партиях, через которые необходимо было пройти, тема Спесивцевой казалась иногда неуместной. Когда в 1915 году она станцевала Амура в «Дон Кихоте», критики сошлись на том, что Амур ее «не проказник», а «достаточно серьезен». Все-таки вслед за ним Спесивцева получила Амура в балете «Фиаметта».

Практика тренировала технику. И после дебюта в партии феи Бриллиантов (4 октября 1915 года) стало ясно, что Спесивцева свободно владеет виртуозным танцем. О ее Бриллианте писали, что он «хорошей воды и игры». Настоящий успех пришел 1 мая 1916 года, когда, по свидетельству Волынского, «почти растерявшись от неожиданного впечатления, зрительный зал вдруг разразился бурными аплодисментами». В тот вечер Спесивцева исполнила с Обуховым дуэт из сцены «теней» в «Баядерке», впервые посягнув на репертуар Павловой.

Дуэт шел в дивертисменте, заключавшем спектакль. В программе была также «Арлекинада», где рядом с Люком — Коломбиной Спесивцева играла Пьеретту. Как писал Волынский, она дала «миг сценического впечатления удивительной прелести, нежно скользнув пальчиками по волосам Пьеро и посмотрев ему в лицо веселыми от счастья глазами». Счастье, осветившее вечно печальный взгляд, но не тронувшее губ, летучее, хрупкое счастье и позже лишь мимолетно посещало героинь Спесивцевой. Но больше всего Волынского привлек стиль танца Спесивцевой. В дуэте из «Баядерки», по словам критика, «повеяло искусством чистейших форм танца, какие не встречаются даже у опытных балерин. Таких кругов я давно не видел на сцене Мариинского театра. Девочка вертелась без поддержки партнера легко и свободно, делая полные пируэты с безошибочным расчетом необходимого напряжения сил. Затем арабеск ее нисколько не хуже, чем арабеск А. П. Павловой. Вытянутая в воздухе нога ровна и крепка, как сталь. Позы решительные и твердые, в профиль или в три четверти, с тончайшей игрой на эффекты красоты и стиля. Несмотря на то, что артистка не владеет еще техникой элевации, ее полеты все же должны быть признаны почти безупречными в эстетическом отношении. Но выдающейся чертою в искусстве Спесивцевой я считаю общую серьезность, почти торжественность ее сценического исполнения, похожего на ритуал красоты в лучшем значении этого слова. Все у нее строго до последних мелочей. Звено к звену. Каждый темп шлифован и доведен до возможного совершенства».

Под «ритуалом красоты в лучшем значении слова» Волынский подразумевал «ритуал» классического танца, преданность кото-

рому он неуклонно поддерживал в Спесивцевой. Не случайно он тут же упомянул, что чистота таланта ограждает артистку «от чепухи, банальности и вульгарности, которая проводится на сцену Мариинского театра под флагом хореографических новшеств последнего чекана».[1] Незадолго до этого, в декабре 1915 года, Спесивцева отказалась поехать с дягилевцами на гастроли в Америку. «После долгих моих уговоров она сначала согласилась выступать в нашей труппе, — вспоминал Григорьев.— Но когда понадобилось подписать контракт, она внезапно передумала. Отговорил ее от этого друг, писатель и критик Волынский. Как видно, он повлиял на нее, доказывая, что в существе своем она классическая танцовщица, перед которой дягилевский репертуар не откроет благоприятных возможностей».[2] А когда осенью 1916 года Спесивцева все же выехала в Соединенные Штаты, перед ней открылась возможность танцевать с самим Нижинским, возглавившим гастроли дягилевцев.

Она стала его партнершей в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы, в «Сильфидах» и в «Призраке розы». «Они танцевали вместе, и зрители не знали, за кем следить изумленным взором: за ним, пылким, легким, демоничным, или ею, Спесивцевой, которая, как всегда в своих ролях, у предела ирреального, нечеловеческого...» — писал о последнем балете Шайкевич.[3] Девушка Карсавиной вносила на сцену атмосферу блестящего бала, и ее партерные скольжения на пальцах контрастировали с полетом Призрака розы. Спесивцева танцевала другой балет, где не было места истоме плоти, где аромат розы не навевал героине дурманящей чувственной мечты. Она не пыталась повторить наклон сладко слабеющего тела, линию мраморных рук, уснувших в складках пышного платья. Пышность платья лишь оттеняла бесплотность, руки прогибались в кистях жестом чуть манерных и все же безгрешных мадонн, а pas de bourrée, пластическая основа образа, обретало невесомость, летучесть. Героиня не грезила, а сама была грезой, вилисой, проведшей ночь на бале и под утро шепчущейся об этом с призрачным собратом. Теперь не только к герою Нижинского, но и к героине Спесивцевой можно было отнести строки из стихотворения Блока «Тени на стене»:

Ах, вы сами в сказке, рыцарь!
Вам не надо роз...

---

[1] А. Волынский. Закрытие балетных спектаклей. «Биржевые ведомости», 1916, № 15539, 5 мая, стр. 5–6.
[2] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 115.
[3] André Schaikevitch. Olga Spessivtzeva, p. 32.

Спесивцева вступала в пору творческого самораскрытия, и встреча с великим танцовщиком, пусть краткая, наложила отпечаток на ее тему. Предощущение трагического конца уже окутывало Нижинского как личность и как художника и не могло не отозваться на впечатлительной, нервной натуре Спесивцевой.

Встречи и прощания

В начале 1917 года Спесивцева вернулась в Россию. Теперь она была первой танцовщицей и исполняла много сольных мест. Но ведущие роли достались ей в 1918 году, когда театр покинули все балерины, кроме Елены Смирновой. 17 марта 1918 года Спесивцева выступила в партии феи Драже из «Щелкунчика», 20 ноября — в «Шопениане», 15 декабря — в grand pas из «Пахиты». Нагрузка была тяжела, и Спесивцева не всегда справлялась с новыми партиями. 23 ноября 1918 года Левинсон заметил в «Жизни искусства» после «Шопенианы»: «Душевно огорчен, что ценимая мною, как прекрасная надежда, Спесивцева 2-я *при всех* жестоко разошлась с ритмом и даже *тактом*». Через месяц он же написал о grand pas: «Выход в нем Спесивцевой, блеск и очарование облика, размах первых движений были бесподобны; позже, как это часто с ней случается, она словно потеряла нить, что-то в ней словно подкосилось. Если хотите, тó был в конечном счете «провал» — но зато единственное мгновение сценического *волшебства* за весь вечер».

Левинсон закончил рецензию словами, что судить «о сегодняшнем курсе Спесивцевой» надо по «Эсмеральде».[1] Балет этот Спесивцева впервые исполнила 24 ноября. В памяти критика еще жил образ бессменной Эсмеральды — Кшесинской с ее блистательными танцами, продуманной и отшлифованной за много лет игрой. Потому многое показалось ему у Спесивцевой несовершенным, но главным он почел, что Эсмеральда Спесивцевой совпала «с видениями поэта» — создателя этой романтической героини. «Очертания ее игры еще случайны и шатки; мы видим пока не кованую пластическую форму, а некую озаренную туманность, «неродившуюся душу» Эсмеральды, но явно лик ее будет проясняться и окрашиваться с каждым разом... Облик Спесивцевой, обрекавший ее на гениальность, облик этот не может лгать. Для чего-то она родилась с чертами романтической Пери, очами байроновской гречанки, овалом лица из английского кипсека, а всем очерком своей фигуры подобной одному из ранних литографированных портретов Фанни Эльслер». Левинсон пытался оправдать

---

[1] Андр. Л[евинсо]н. Балетные будни. «Жизнь искусства», 1918, № 43, 21 декабря, стр. 1.

даже технические погрешности исполнительницы несоответствием ее дарования партерной партии Эсмеральды. «Образ небесный, танцы самые земные, «приземистые», рассчитанные на твердость пальцев, крепость подъема, мышечную силу,— утверждал он.— Между тем Спесивцева принадлежит к редкостной породе танцовщиц воздушных; длинноногая, с высоким подъемом и длинными сухожилиями, слабыми при пляске на пальцах, эластично сжимающимися перед высоким прыжком, она напоминает тех морских птиц в сонете Бодлера, которым слишком длинные крылья мешают ступать по земле. Поэтому истинный удел Спесивцевой — окрыленная фантастика воздушных балетов, призрачный лёт «Жизели» и «Баядерки».[1]

Задним числом поражает сравнение танцовщицы с альбатросом, метафорически олицетворяющим у Бодлера образ одинокого поэта. Сама ли птица залетела на палубу или поймана матросами для потехи, — неволя ее страшна. Но сравнение, взятое тогда в прямом смысле, было ошибочным. Скоро Спесивцева доказала, что едва ли не главное ее достоинство — «пляска на пальцах», обретших крепость стали. Правда, она и позже изображала Эсмеральду, по словам Волынского, «не женщиной, а ребенком», но давала «ряд танцев более совершенных по рисунку, чем танцы Кшесинской».[2]

Танцовщица работала упорно и много. В 1919 году она начала заниматься у А. Я. Вагановой. «Спесивцева стала ее первой ученицей, благодаря рекомендации Волынского. «Дорогой Олечке, моему первенцу», — написала Ваганова в 1935 году на экземпляре своей книги «Основы классического танца», которую танцовщице доставили в Париж», — сообщает Шайкевич.[3] Ваганова, покорявшая на сцене прыжком, в классе превосходно развивала вращение и партерную технику учениц, а потому для Спесивцевой польза от занятий с нею была бесценна.

Заниматься и выступать приходилось в трудных условиях. «Едва ли в истории театра был год более тяжелый для артистов, чем прошлый зимний сезон в Петрограде», — заявлял обозреватель «Бирюча», ссылаясь на отсутствие продовольствия, одежды, топлива, городского транспорта.[4] Все же балетная молодежь в 1919 году выступала много, и не только в Мариинском театре,

---

[1] Андрей Левинсон Романтическая виньетка. Спесивцева — «Эсмеральда» «Жизнь искусства», 1918, № 47, 27 декабря, стр. 1.

[2] А. Волынский. Плачущий дух. «Жизнь искусства», 1923, № 8, 27 февраля, стр 5

[3] André Schaikevitch. Olga Spessivtzeva, p. 59.

[4] И. Розенберг. Тяжелый сезон «Бирюч петроградских государственных театров», 1919, июнь—август, 172.

а и за его пределами. «Группа артистов Государственного балета дала несколько спектаклей в Гатчине. Были поставлены отрывки из балетов «Лебединое озеро» и «Тщетная предосторожность», «Жизель» и «Привал кавалерии», — извещал тот же «Бирюч». Спесивцева дебютировала в партии Жизели 30 марта 1919 года, ее партнером был Владимиров. Лешков, сообщая в следующем году о производстве в балерины Гердт, Люком и Спесивцевой, отметил: «О. А. Спесивцева, дебютировавшая еще ранее в «Эсмеральде» и «Жизели», по-видимому, должна была занять в труппе весьма ответственное амплуа».[1] Действительно, в 1920 году Спесивцева получила «Корсара» и «Баядерку». Роль Медоры она исполнила 15 февраля, роль Никии — 29 декабря. Рецензент «Баядерки» описал «строгое и прекрасное лицо» Никии — Спесивцевой, на котором «отражались и экстаз, и ненависть, и затаенная грусть». Больше всего он одобрил сцену «теней», где «все движения, все переходы от одного pas к другому — всё это полно не только блестящей техники, но, что самое главное, — полно стройности и гармоничности совершенных линий большой выразительности».[2] Но Спесивцева собиралась за границу, отчего Лешков и писал в прошедшем времени, что она «должна была» занять ответственное амплуа.

2 ноября 1921 года дягилевская труппа показала в Лондоне премьеру «Спящей красавицы» в оформлении Бакста — последнюю театральную работу художника. Роли Авроры и Дезире исполняли Спесивцева и Владимиров. Кроме Спесивцевой, Аврору танцевали в последующих спектаклях Лидия Лопухова, Любовь Егорова и Вера Трефилова. Роль феи Карабос играли Карлотта Брианца и Энрико Чекетти. Последний вел у Дягилева класс солистов и, по словам Шайкевича, выделял Спесивцеву среди своих талантливых учениц.

Дорого стоящая постановка «Спящей красавицы» себя не оправдала. «Чайковский почти забыт за маскарадностью «Спящей красавицы». Труппа подчас не думает о нем в заботах не наступить на шлейфы друг друга», — говорилось в одном из отзывов английской прессы, приведенном биографом Спесивцевой.[3] И хотя созвездие главных исполнителей было оценено по достоинству, труппа прогорала. Дягилеву пришлось прервать гастроли и покинуть Лондон.

---

[1] Д. Л[ешков]. Балет. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. II, 1920, стр. 377—381.

[2] Н. Стайницкий. Спесивцева и «Баядерка». «Жизнь искусства», 1921, № 649, 4 января, стр. 1.

[3] Anton Dolin. The Sleeping Ballerina. London, 1966, p. 26.

Спесивцева вернулась на родину летом 1922 года, а 15 октября выступила на петроградской академической сцене в роли Авроры. Начался последний период работы в России, охвативший лишь два сезона. К прежним ролям прибавились Аспиччия, Китри и Одетта — Одиллия. Теперь Спесивцева была признанной звездой балетной труппы, но как раз теперь особенно остро обозначилась ее историческая роль последней балерины предреволюционной эпохи.

В 1912—1913 годах постановки Нижинского вне родины определили выход русского балета в экспрессионизм. Десятью годами позже танцовщица Спесивцева, уже на советской сцене, внесла экспрессионистские мотивы в партии академического репертуара. Вместе с тем экспрессионисткой она оставалась только в пределах «классики». Столкнувшись за рубежом с новейшими опытами собственно экспрессионистской хореографии, художница решительно от них отвернулась: эти опыты оказались чужды природе ее творчества. Во всяком случае, краткий и бурный расцвет Спесивцевой совпал с ее последними сезонами в России, содержание же расцвета определили прежде всего Одетта — Одиллия и Жизель, полные предчувствий своей обреченности.

«Плачущий дух»

«Дух, плачущий о своих границах», — писал Волынский о Жизели — Спесивцевой и показывал острые «черно-белые» контрасты «плача». Сосредоточенность, осененность «предчувствием налетающей тени, какой-то назревающей слезы», способность простирать над зрителем «трепетный покров... еще не родившихся, но уже томящих сердце слез» видел Волынский у этой Жизели в начале первого акта. К финалу акта порыв сникал, изливаясь в пластических рыданиях: «Слабеет походка, немеют ступни. Все тощее тело собирается в белый клубок. Какие заплаканные детские глаза, черненькие с огненными бликами испуга, под густым распустившимся убором волос!»[1] В. М. Богданов-Березовский, которому в юности довелось аккомпанировать Спесивцевой на ее самостоятельных уроках, вспоминал о Жизели, в частности о втором акте, опущенном в рецензии Волынского: «Почти неправдоподобной по легкости была ее элевация, почти силуэтными — призрачные профильные и анфасные движения по сцене. Когда она медленно восставала из могилы, застенчиво приближалась к повелительнице вилис и, оживая, чертила круги на одной ноге по планшету сцены, другой ногой простираясь в летучем арабеске, это казалось сно-

[1] А. Волынский. Плачущий дух. «Жизнь искусства», 1923, № 8, 27 февраля, стр. 4—5

видением, чем-то по силе выразительности лежащим за пределами возможного». Самая худоба танцовщицы воспринималась как «символ активной, до предела напряженной душевной жизни».[1] «Астральность» облика Спесивцевой и ее трактовку образа Жизели в тонах безысходной обреченности остро почувствовал критик Петр Сторицын: «Крупная артистка, она обладает, конечно, и эмоциональностью и человечностью в достаточной мере, но роль Жизели ею задумана как существо с самого начала патологическое, с разорванным сознанием, нерегулированными жестами, загробным, демоническим эротизмом. Романтическая фантастика отчасти заменена патологическим демонизмом, что в соединении с болезненной прелестью и некоторой физической слабостью артистки иногда производило незабываемое, но и жуткое по своеобразию впечатление». Жесты и положения танцовщицы во втором акте «терзали нервы остротою, почти уже выходящей за пределы художественности».[2] От танца Павловой, «вознесенного, как пламя свечи, порой колеблемое дуновением страсти», к танцу Карсавиной с его беспрерывным картинным изяществом, а затем к танцу Спесивцевой, танцу духа, оплакивающего собственную гибель, — таков путь трех знаменитых Жизелей начала XX века.

Минуя изобразительные задачи Карсавиной, Спесивцева сближалась с выразительным искусством Павловой. Но просветленность павловской вилисы была ей чужда. Разорванное сознание и патологический демонизм скорее роднили Жизель Спесивцевой с трактовкой образа у Софьи Федоровой. Но классический танец Спесивцевой отличался безукоризненностью форм, и ее Жизель являла собою идеал, о котором мечтала, но к которому тщетно стремилась Федорова. Жизели этих двух танцовщиц довели до предела и исчерпали субъективный трагизм темы. Он был подхвачен и по-своему претворен крупнейшими зарубежными танцовщицами Алисией Марковой и Ивет Шовире. В России же, десятилетием позже, родилась русоволосая Жизель Галины Улановой. У этой танцовщицы роль тоже строилась на контрастах, но совсем других: контрастах доверчивой простоты у Жизели первого акта и очищенной от субъективного начала высокой духовности, воплощенной в образе вилисы второго акта. В новой трактовке тема утратила личностное и, поэтически просветленная, стала образцом для нескольких поколений советских исполнительниц Жизели.

---

[1] В. Богданов-Березовский. Встречи. М., «Искусство», 1967, стр. 264—265.

[2] Петр Сторицын «Жизель» (Бенефис А М Монахова) «Последние новости», 1923, № 3, 20 января, стр. 3.

Время, создавшее Спесивцеву, миновало. Танцовщица очутилась у предела, перейти который ей было не дано. Быть может, она сама почувствовала это, исполнив свою последнюю роль на отечественной сцене. Быть может, неосознанное стало понятным, когда Спесивцева прочла статью Волынского, посвященную ее Одетте — Одиллии. Поклонник классической ясности, Волынский не принял новой работы своей излюбленной танцовщицы, предъявив страшный упрек в «безупречности техники при внутренней пустоте содержания». Он писал: «Всё в правилах хореографической техники. Нога длинная и хорошая, сформированная самой природою вполне классически. Всё безукоризненно. Не было только одного — не было Лебедя Лебедя не было с самого начала, с момента первого появления на сцене... что угодно, какая хотите формально-физическая красота, но только не красота Лебедя». Красоту Одетты Волынский усматривал в «целомудренной замкнутости», но при том и в лирическом переживании темы любви, тогда как в Одетте Спесивцевой «сквозила душа из иного царства». Он объяснял: «Скорее из горных птиц эта душа, но только крылья подрезаны или ранены».

Одетта Спесивцевой, как и ее Жизель, с самого начала твердила о своей обреченности, о неспособности к полету. Образ тяжелых, прижатых к телу крыльев возникает в мемуарах Богданова-Березовского. Отмечая, что Спесивцева «не старалась подчеркивать крыловидные движения», критик уподоблял ее Одетту врубелевской Царевне-лебеди с «загадочным, зачарованным взором и какой-то неизреченной печалью». А отсюда, как и от статьи Волынского, тянется нить все к тому же образу поэта — альбатроса, пойманного моряками, к строчкам Бодлера:

Опустив исполинские белые крылья,
Он, как весла, их тяжко влачит за собой.

Такая Одетта не могла соперничать с Одиллией — изысканно красивой и демонической, по словам Волынского,[1] с той Одиллией, о которой Богданов-Березовский писал: «В знаменитом pas d'action она широким круговым движением ноги охватывала спину кавалера, и это производило впечатление не жеста ласки, а властного подчинения себе чужой воли («сжимание жертвы кольцами змеи», как говорил Волынский)».[2] Прошел год после дебюта Спесивцевой в «Лебедином озере», и Хореографическое училище окон-

---

[1] А. Волынский Лебедь в движении. «Жизнь искусства», 1924, № 1, 1 января, стр. 17—18

[2] В Богданов-Березовский Встречи, стр 270- 271.

чила Марина Семенова, вскоре создавшая своего Лебедя. Образ сочетал женственность и непокорную гордость, лирику и драматизм, каких Волынский напрасно требовал от Спесивцевой. Лишь спустя четыре десятилетия мотивы «разорванного сознания» на свой лад воскресли в трактовке Жизели и Одетты у танцовщицы Наталии Бессмертновой.

Бег

Ранней весной 1924 года Спесивцева в третий раз уехала на продолжительные гастроли за границу и осталась там навсегда. Но убежать от собственной судьбы непросто. 26 ноября состоялся ее выход в «Жизели» на сцене парижской Оперы. «Этим вечером великий романтический период Гризи и Тальони вновь засиял благодаря красоте ее личности и ее волшебному танцу»,— пишет Антон Долин.[1] Позже, в 1932 году Долин — Альберт выступил со Спесивцевой — Жизелью на сцене Общества Камарго в Лондоне. «Ее трактовка была основой, на которой строились все последующие постановки, и вдохновила многих выдающихся танцовщиц, унаследовавших от нее эту роль»,— вспоминает он.[2]

Новые встречи и ссоры с Дягилевым перемежались гастролями на сценах разных театров, попытками организовать собственную труппу. Спесивцева исполнила главную роль в балете Соге — Баланчина «Кошка», который показала дягилевская труппа 30 апреля 1927 года на сцене театра Монте-Карло. Она получила партию Саломеи в балете Флорана Шмитта — Никола̀ Гуэрра́ «Трагедия Саломеи», поставленном в парижской Опере 26 мая 1928 года. Ни та, ни другая не принесли удовлетворения. Спесивцева была классической танцовщицей и хотела танцевать в академическом репертуаре.

Дягилев это сознавал. По свидетельствам, заслуживающим доверия, он «предполагал совершить большие перемены в идеологии своих балетов и предвидел возврат к классике, собираясь возложить весь репертуар на Спесивцеву».[3] 22 июля 1929 года она, «этуаль» дягилевской труппы, исполнила в Лондоне вторую картину «Лебединого озера». Партнером ее был Лифарь. Через месяц Дягилев умер. Но и останься он жив, вряд ли осуществление его планов спасло бы Спесивцеву.

«Тонкая и чуткая индивидуальность, хрупкая фактура Спесивцевой противились рекламированному искусству, которое пыталось разорвать ее связь с еще живым и горячим прошлым и, под

---

[1] Anton Dolin. The Sleeping Ballerina, p. 40.
[2] Ibid, p. 67.
[3] André Schaikevitch. Olga Spessivtzeva, p. 97.

предлогом пересоздания всего, исковеркать, как придется, путь, проложенный другими поколениями», — заметил Леандр Вайа в книге «Ольга Спесивцева, балерина». Лифарь, цитируя эти слова в книге «Три грации XX века», их опротестовал: «Я утверждаю, что у Дягилева и позже, в Опере, Спесивцева имела полную свободу действий, чтобы ее талант нашел благоприятные условия в репертуаре, простирающемся от традиционного академического балета до последних тенденций дягилевских поисков».[1] Но этот протест не убеждает, тем более что исходит от хореографа, который возглавлял в те годы Оперу и утверждал там прежде всего себя, как блестящего современного танцовщика. А Спесивцева металась все мучительней, пытаясь сохранить свое художественное «я».

Половину 1932 года она провела в Буэнос-Айресе, где балетмейстером был тогда Фокин. В 1934 году посетила Австралию с бывшей труппой Павловой, возглавленной Виктором Дандре. Там, в условиях трудного для нее климата и тяжелой работы проявились первые признаки психического заболевания. В 1937 году, после новых гастролей в Буэнос-Айресе с труппой Екатерины Галáнта, Спесивцева покинула сцену. В 1939 году она переехала в Соединенные Штаты, а в 1943 году, после внезапного обострения болезни, была помещена в госпиталь для нервнобольных под Нью-Йорком, где пробыла до февраля 1963 года. Сейчас она проживает на покое в пригороде Нью-Йорка.

«Печать трагического лежала на многих созданных ею образах... Что бы она ни танцевала, зритель воспринимал ее как воплощение красоты на сцене, как носительницу идеала, иногда поруганного, но всегда остающегося идеалом»,— пишет Лопухов о Спесивцевой.[2] Отблеск трагического сумрачно окрасил всю жизнь танцовщицы, вступившей на сцену в пору развенчания ее идеалов. Младшая современница Павловой и Карсавиной, пришедшая слишком поздно (или, может быть, слишком рано), она «бежала» в безумие, не в силах защитить от поругания идеал, такой, каким он виделся ей.

---

[1] Serge Lifar. Les Trois Graces du XX-e Siècle, pp. 256—257.
[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 196.

Рядом с балеринами, звездами первой величины, в 1900—1917 годах на Мариинской сцене подвизалось немало талантливых танцовщиц и танцовщиков. Среди них также были последователи академизма и сторонники новых течений. Нередко склонности смешивались, менялись, возвращались к истокам.

Э. И. Вилль

Танцовщицей чистого академического стиля была Эльза Ивановна Вилль (1882—1941). В младших классах она занималась у Л. В. Карповой, потом у Е. О. Вазем и кончила училище под руководством Энрико Чекетти в 1900 году. Выпущенная в кордебалет, Вилль привлекла к себе внимание Иогансона и Петипа легкой аккуратностью танца, не лишенного блеска. Миниатюрная, худощавая, большеглазая, она отличалась ребячливой внешностью, заменявшей индивидуальность. Одной из лучших в ее репертуаре была партия Бебе в балете «Фея кукол». «Это классический номер в ее исполнении,— писал Волынский.— На сцене подлинный ребенок, играющий красным шариком. Легко скользит она на глиссадах. Прелестно делает маленькие прыжки вперед на пальцы, без выбрасывания другой ноги в сторону».[1] К тому времени Вилль была уже танцовщицей с двенадцатилетним стажем. А на первых порах внешность эта обманывала даже опытных критиков.

«Идеальной, лучшей из всех мною виденных Красных шапочек была г-жа Вилль,— оценил Светлов ее первое выступление в роли.— Она дала чудную хореографическую жанровую картинку. Это действительно была испуганная волком девочка с трагическим ужасом в широко раскрытых глазах, с дрожью в руках, из которых сыпались цветы, и с сознанием беспомощности во всей фигуре».[2]

Вилль была неподражаемой Красной шапочкой, но трагизм был ей противопоказан, как и любые другие серьезные переживания. Ее уделом оставались светлые, игривые краски. Танцовщицу хвалили за «веселость и воздушность», за «мягкую деликатность» танца и в то же время за его «отчетливость и корректность», за элевацию и стальной носок.

С одинаковой улыбкой появлялась она из вечера в вечер в ансамблях академического балета. Она сменяла тюник и крылышки бабочки («Гарлемский тюльпан») на тюник и веночек в пасторальном танце («Царь Кандавл») или на «китайский» костюм Чая

---

[1] А. Волынский. «Фея кукол». «Биржевые ведомости», 1912, № 13220, 29 октября, стр. 5.

[2] В. Светлов. Балет. «Биржевые ведомости», 1903, № 184, 15 апреля, стр. 3.

(«Щелкунчик»). Мало-помалу улыбка стала принадлежностью любого выхода, и тогда, с легкой руки того же Светлова, Вилль стали упрекать за «жеманство» и «приторность».

Тем не менее Вилль пользовалась успехом и неуклонно продвигалась по лестнице балетных рангов, дойдя к 1909 году до звания первой танцовщицы, «которого вполне заслуживает эта воздушная и изящная артистка».[1] Теперь в ее репертуаре значились ответственные сольные партии и вторые роли: Геба в «Пробуждении Флоры», субретка Маринетта в «Испытании Дамиса». Последняя роль закрепилась за нею до тех пор, пока «Испытание Дамиса» шло на сцене. В 1917 году Кудрин писал в «Петроградском листке»: «Что за милая Маринетта г-жа Вилль! Лучше ее передать роль субретки с комичными приседаниями и попытками показать лоск манер вряд ли кто сможет в нашем балете» (30 января); «Г-жа Вилль восхитительная Маринетта; вальсом с «обмороками» она заставляет смеяться весь зал» (26 сентября).

Осенью 1910 года Вилль получила два балета. Хроника оповещала: «Недостаток в балеринах заставляет дирекцию поручать балеты молодым танцовщицам. На будущей неделе пойдет «Тщетная предосторожность», и «за балерину» будет танцевать г-жа Вилль. Говорят, что для самой г-жи Вилль это повышение явилось неожиданностью. Г. Крупенский призвал ее и объявил, что такого-то числа она должна танцевать «Тщетную».[2] Числом этим было 29 сентября. Но еще 26 сентября Вилль исполнила главную роль в балете «Пробуждение Флоры». По отзывам рецензентов, она провела эту наспех приготовленную роль «как-то неуверенно». Однако чисто танцевальная партия оказалась вполне в ее возможностях, и уже 30 декабря рецензент «Петербургского листка» заметил: «Флорой была Вилль, танцы которой всегда чисты и носят отпечаток благородной школы г-жи Преображенской. Не сбегающая с уст танцовщицы улыбка — вполне подобающий атрибут богини «цветов и весны». 24 января 1911 года тот же рецензент отметил новый «прогресс» Вилль в роли Флоры: «Приятно видеть танцовщиц со школой, а не так: фик-фок на один бок». Намек целил в Карсавину, исполнявшую в тот же вечер партию Жизели.

Лиза в «Тщетной предосторожности» тоже далась не сразу. Назавтра после дебюта рецензент «Петербургской газеты», спрашивая себя: «Имела ли успех артистка?» — отвечал: «И да, и нет. Танцы, по обыкновению, были очень красивы, изящны и

---

[1] Dito. «Спящая красавица». «Речь», 1909, № 5, 6 января, стр. 5

[2] Неожиданная балерина. «Петербургская газета», 1910, № 259, 21 сентября, стр. 4.

легки, но мимика отсутствовала. Во всех сценах та же приторная «дежурная» улыбка».

Но в конце следующего сезона Волынский расхвалил «Красную шапочку», как он называл Вилль, в роли Лизы, «молодой девушки, напрасно оберегаемой матерью от гибельных приключений любви». С обычным для него пылом критик утверждал, что Вилль блистала и «чудесами тончайшей техники», и «остроумнейшей игрой, сознательно бившей на смех и шарж. Танцуя вместе с музыкой, не разлучаясь с ее ритмом и темпом ни на мгновение, славная Красная шапочка временами сама перерождалась во что-то нежно певучее и летающее, как звук. И, допуская черты комической утрировки в экспрессии лица, артистка... оставалась верною строжайшим требованиям классического танца, проделывая каждое па от начала и до конца, не сокращая, не смазывая ни одного из его темпов».

Защитник академического танца, Волынский выделял те достоинства Вилль, за отсутствие которых упрекали Карсавину. Он писал о своей «Красной шапочке» в партии Лизы: «С нею на сцену выносится душистый ветерок, беззаботно реющий среди более сложных и более напряженных стихий балетного действия... Все тело артистки, уже при первом на нее взгляде, вызывает ощущение слитной вибрации, лишенной всякой внешней или внутренней тяжести». Волынский был объективно прав, одобряя Вилль за верность «строжайшим требованиям классического танца», за легкие прыжки на руки партнера, за «бесконечные антраша-six», в которых она взвивалась «все выше и выше, с чистотою и красотою исполнения, достойными перворазрядного таланта».[1]

Волынский метко нарек Вилль Красной шапочкой русского балета. Лучшими у нее так и остались партии лирико-комедийного плана: к ним прибавились со временем Сванильда в «Коппелии», Гюльнара в «Корсаре», Пьеретта, а затем и Коломбина в «Арлекинаде», Фея кукол. В связи с последней Левинсон справедливо сказал, что танцовщица — «малый, но дорогой золотник» труппы, и никем «классический стиль не воплощен совершенней».[2]

Однако классический стиль в его больших формах был танцовщице не по плечу. Ее выступление в «Лебедином озере» (5 апреля 1912 года она исполнила в сборном спектакле сцену на озере) и в «Спящей красавице» не имели успеха. Правда, последний балет она получила уже в 1920 году, когда ей было под сорок. Но ее

[1] А. Волынский. Красная шапочка. «Биржевые ведомости», 1912, № 12889, 16 апреля, стр. 7.

[2] Андр Л[евинсо]н Балетные будни. «Жизнь искусства», 1918, № 43 21 декабря, стр. 1.

техника еще сохраняла виртуозность, и рецензент спектакля признал, что Вилль «очень правильно и даже очень хорошо танцевала», впрочем, тут же прибавив: «Это артистка танца для танца, без пластики, с застывшей мимикой лица на протяжении всего спектакля».[1] В 1921 году Вилль получила звание балерины и продолжала работать на ленинградской академической сцене до 1928 года.

Танцовщица с «меткими, изящными, чуждыми больших линий движениями»[2] вошла в историю балетного театра одной из видных представительниц академизма, когда академизм этот подвергался разностороннему пересмотру. Ф. И. Блинов, свидетель успехов Вилль, писал автору настоящей книги 3 июня 1965 года: «Ее несомненное и очень милое, хотя и ограниченное дарование хорошо характеризуется известным изречением Мюссе: «Стакан мой невелик, но я пью из своего стакана».

Л. Г. Кякшт

По складу индивидуальности во всем противоположной Вилль была Лидия Георгиевна Кякшт (Кякшто) (1885—1959). Танцовщица чуть выше среднего роста, с хорошими внешними данными, с стройными сильными ногами, она привлекала танцем порывистым и дерзким, несшим задор юности. Окончив школу по классу Гердта в 1902 году, одновременно с Карсавиной, Кякшт также была принята в кордебалет и вместе с подругой стала получать места корифеек. Как и Карсавину, ее встречали аплодисментами балетоманы «крайней левой», ценители эффектной внешности, а «правые» порицали за несовершенство техники и беспорядочный танец

Кякшт раньше Карсавиной вступила на путь гастролерши. Вместе с братом Г. Г. Кякштом она перевелась осенью 1903 года в Москву. 15 октября оба простились с петербургской публикой в «Привале кавалерии», а 23 ноября дебютировали в том же балете на сцене Большого театра. «Московские ведомости» отметили грацию и «благодарную сценическую внешность» юной танцовщицы в роли Терезы: «В танцах ее много изящества, позы красивы, жесты мягки и непринужденны. Но настоящей виртуозности артистка пока еще не обнаруживает. Это — талантливая молодая танцовщица, еще не успевшая использовать всех своих природных задатков, но подающая большие надежды на будущее».

Осенью 1904 года сестра и брат вернулись в Мариинский театр. Критика отнеслась к Лидии Кякшт по-прежнему. Светлов заметил в «Биржевых ведомостях» 26 октября, что танцовщица

---

[1] Н Стайницкий «Спящая красавица». «Жизнь искусства», 1920, № 640—642, 24—26 декабря, стр 2

[2] Андр Л[евинсо]н «Эсмеральда» «Речь», 1916, № 4, 5 января, стр 5

«мило, но бесцветно» выступила в pas de trois на представлении «Пахиты», и продолжал поругивать ее за нехватку академизма.

Казалось, перед Кякшт открывался прямой путь в стан фокинцев, тем более что она была хороша собой и блистала если не техникой, то жизнерадостной энергией танца. Но ее старший брат, танцовщик академической школы, настойчиво занимался с нею, пытаясь восполнить пробелы устаревшей методы Гердта. Летом 1906 года, еще до первых опытов Фокина, Георгий Кякшт организовал поездку по городам России с труппой из пятнадцати человек; Лидия Кякшт и Карсавина занимали места балерин «Г-жа Кякшт, побившая рекорд даже итальянских танцовщиц тем, что иногда танцевала два балета в один день, утром и вечером, пользовалась прямо-таки бешеным успехом, где бы в провинции ни появлялась»,— писал хроникер.[1]

Тренаж и практика повысили технику танца, и 4 сентября Светлов признал в «Биржевых ведомостях»: «Г-жа Кякшт, поступившая с осени в класс г-жи Евг. Соколовой, стала танцевать сдержаннее и мягче; прежней разнузданной манеры на этот раз не было». 21 сентября он писал о pas de trois в «Пахите»: «Этот знаменитый chef d'oeuvre M И. Петипа прошел великолепно в исполнении г-ж Карсавиной, Кякшт и их партнера г. Легат. Очень хороши антраша-six у г-жи Кякшт» Обеих солисток выделил здесь и Нинов в журнале «Театр и искусство»: «Как хороши были они, каждая в своем роде и обе вместе! И это еще «вторые танцовщицы», получающие гроши».

В театре Кякшт продолжали держать на сольных партиях. Техника давалась ей легко благодаря сильным, эластичным ногам. Теперь к подкупающей внешности прибавились высокий и легкий прыжок, ловкие пируэты, устойчивость. Но Мариинская сцена обладала тогда еще более крупными талантами, и о ведущих партиях мечтать не приходилось. 15 октября тот же Нинов посетовал, что Кякшт и Карсавину «должно быть, берегут «на черный день». Сидеть они, однако, без дела не захотели,— продолжал он,— и уехали танцевать за прима-балерин в Варшаву».

Репутацию блестящей солистки Кякшт удерживала прочно. 16 сентября 1907 года она станцевала в «Пахите» новое pas de deux («Andante religioso») на музыку Франсуа Томэ, поставленное Легатом для нее и Нижинского. «Танцы г-жи Кякшт в последнее время обращают на себя общее внимание своей мягкой грацией и виртуозной техникой»,— писал после спектакля Светлов

---

[1] Нинов Балет летом «Театр и искусство», 1906, № 30, 23 июля, стр 456

в «Биржевых ведомостях». «Кякшт делает успехи»,— занес в свой дневник лаконичный Теляковский. 28 ноября директор театров так же коротко записал после «Спящей красавицы»: «Большой успех имела Кякшт с Нижинским». Успех Кякшт — принцессы Флорины с Нижинским — Голубой птицей отметила и пресса.

1 января 1908 года Кякшт перевели в разряд первых танцовщиц. Примерно с того же времени начали расходиться ее путь и путь Карсавиной, однокашницы и подруги. Карсавину увлекла работа с Фокиным. Кякшт продолжала набирать технику. К ее репертуару прибавлялись виртуозные партии высокой академической пробы. После вариации, исполненной в «Эсмеральде», Светлов писал 4 февраля в «Петербургской газете»: «Г-жа Кякшт становится по праву настоящей любимицей нашей публики. В ее танцах много пластики, мягкости и, вместе с тем, живого темперамента». Через две недели критик писал в той же газете о Кякшт — фее Бриллиантов в четверке драгоценностей из «Спящей красавицы»: «Pas de quatre и вариации г-жи Кякшт были по единодушному требованию повторены: обстоятельство, уже много, много лет не случавшееся с этим pas».

Наконец 17 марта «Петербургская газета» известила: «На пятой неделе поста Л. Г. Кякшт выступит в роли балерины в балете «Коппелия», который уже не давали более года».

Экзамен на балерину был сдан успешно. Светлов еще раз оценил «крутой перелом», произошедший с Кякшт, которая прежде танцевала «грубо, разнузданно», а за последние два года показала «отличную классическую школу». Он нашел, что в роли Сванильды хореографическая часть задачи была решена великолепно: «Элегантно и грациозно прошла вариация на славянскую тему; с большим блеском — испанский танец и вариация в pas de deux с fouettés en diagonal, исполненными отчетливо и без напряжения. Сила в соединении с пластичностью — вот девиз классических танцев г-жи Кякшт». Мимическая часть меньше удовлетворила критика: «Замечалась нервность исполнения, не хватало цельности типа. Но были и красивые блестки, кое-где самостоятельность трактовки... В общем, на сцене все-таки же жила молодая, кокетливая Сванильда, подающая самые серьезные надежды в самом ближайшем будущем. У г-жи Кякшт все данные сделаться балериной».[1] Днем позже Светлов повторял в «Биржевых ведомостях»: «Г-жа Кякшт — одна из тех молодых сил нашего балета, на которые возлагаются солидные надежды. У нее

---

[1] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1908, № 85, 27 марта, стр. 5

есть молодость, темперамент, сценическая внешность и, не обинуясь скажу, хореографический талант».

Предсказания Светлова наверняка сбылись бы, тем более что через два года Мариинский театр растерял почти всех балерин. Но Кякшт этого времени не дождалась.

Еще 10 июля 1908 года хроника «Петербургской газеты» одобрила выступление Лидии и Георгия Кякшт в Красносельском театре, где оба «состязались в трудностях» pas de deux, а 19 июля газета сообщила: «Солистка нашего балета Л. Г. Кякшт только что приняла ангажемент в Лондон. Ее гастроли состоятся в театре «Empire» и будут продолжаться четыре недели. Кавалером Л. Г. берет г. Андрианова, с которым и разучила много классических pas de deux из разных балетов, а также, по просьбе дирекции театра, будет танцевать и специально, так сказать, «истинно русский» репертуар («Меланхолия» из «Конька-горбунка» и разные пляски)».

10 августа (н. ст.) 1908 года Кякшт дебютировала на сцене театра «Импайр» в дивертисменте. Успех ее был столь значителен, что дирекция предложила ей постоянный ангажемент на место балерины Аделины Женэ, как раз к тому времени покинувшей театр «Импайр». «Наши балетные артисты все получают предложения из-за границы. Между прочим, Л. Кякшт приглашают в Лондон на три года,— писал 15 августа в дневнике Теляковский.— Она просила меня дать ей отпуск годовой без содержания. Я разрешил ее представить только к трехмесячному отпуску». Кякшт не отступила перед угрозой увольнения, и 19 августа хроника «Биржевых ведомостей» оповестила, что Кякшт, получив выгодный ангажемент в Лондоне, покидает Мариинскую сцену».

Решительный поступок молодой танцовщицы получил отклик в русской прессе. «Начавшийся экспорт наших танцовщиц в Европу остановится ли на одной г-же Кякшт?»— вопрошал Светлов; на сей раз предвидение не обмануло его.

Русская пресса следила за успехами Кякшт, перепечатывала отзывы английских газет. Теляковский сменил гнев на милость и отпустил Кякшт на целый сезон,— поэтому английская реклама анонсировала ее как «первую танцовщицу из Императорского театра в Санкт-Петербурге». Но в Лондоне Кякшт была единственной балериной, к тому же ее месячный гонорар там превышал годовой оклад в Петербурге. Она не вернулась и через год. В ее деле появилась последняя пометка: «Уволена с 1 сентября 1909 года».[1]

[1] ЦГИА. ф. 497, оп. 5, д. 1716, л. 9.

Кякшт навестила Петербург как гастролерша в августе 1911 года. Она заменила заболевшую Преображенскую в балетных спектаклях, устроенных Б. С. Глаголиным на сцене Суворинского театра. Репертуар составили «Привал кавалерии», «Тщетная предосторожность» и вторая картина «Лебединого озера». Левинсон писал, что гастроли Кякшт «непроизвольно приняли характер проверочного испытания. Мысль о возможном и желательном возвращении артистки на нашу сцену вызвала вопрос о том, сохранила ли она свои качества солистки и приобрела ли художественное и техническое развитие, необходимое для балерины». Ответ на вопрос был сдержанным. Упомянув о неблагоприятных условиях гастролей, критик принял Кякшт только в «Привале кавалерии». Он объяснил: «В ней нет ни магической окрыленности королевы лебедей, ни полудетской, хрупкой и капризной грации пейзаночки Доберваля. С ее ростом Валькирии, быть может, несколько более величественным, чем стиль ее танцев, с необычайно развитой мускулатурой красиво округленных ног, артистка вся принадлежит земле». Притом он достаточно оценил технику танцовщицы: «Прелесть танцев г-жи Кякшт заключается в свободном преодолении очевидных трудностей. Ее боковые кабриоли в большом па «Привала кавалерии»— не внезапный и легкий полет, а торжество силы над тяжестью. И эта тяжелая грация сильных, пластичных и почти всегда виртуозных движений (ее двойные туры, фуэте, пиччикато на носках) делает ее привлекательной и достойной носительницей классической традиции балета». Мимику актрисы критик нашел выразительной, но не утонченной. Все вместе объясняло влияние Кякшт в Лондоне: «Если ей и не удалось вытеснить из... театра «Empire» английский балет-феерию, с сенсационными сюжетами и спортивными трюками, она создала наряду с ним группу танцовщиков, более или менее успешно культивирующих классический стиль по образцам М. И. Петипа».[1]

Классический танец отстаивала и Аделина Женэ. Кякшт пропагандировала русскую школу танца в Англии, а потом и в Америке, где гастролировала впервые в 1914 году. Но сама она школу эту несколько утратила. 1 марта 1915 года Теляковский записал: «Была у меня на днях Кякшт и просила, чтобы ей дали протанцевать балет в Мариинском театре...Здесь она уже раз выступила в музыкальной драме, но, по отзывам публики, танцевать стала хуже. Требования в Лондоне не такие, как у нас». Но и Лондон 1915 года отличался от Лондона 1908 года. За эти годы там пере-

[1] Андрей Левинсон. Балет в Малом театре. Гастроли г-жи Л. Г. Кякшт. «Аполлон», 1911, № 12, сентябрь, стр. 190—191.

видали таких балерин, как Павлова и Карсавина, Кшесинская и Гельцер. Не потому ли кончился контракт Кякшт в театре «Импайр»?

На Мариинской сцене она так и не выступила. 21 октября 1916 года состоялся устроенный ею благотворительный спектакль в Суворинском театре. В программе значилась оперетта Эрве «Фауст наизнанку» с участием Е. И. Тиме, с пением романсов выступал А. М. Давыдов. Балетная часть состояла из хореографических миниатюр «Урок танцев», «Голубая птица» и «Весна», в которых партнером Кякшт был Андрианов. Кроме того Кякшт и Карсавина исполнили с В. А. Семеновым pas de trois из «Пахиты». По словам Кудрина, «две однокашницы», встретившись, «напроказили» — танцевали, что вздумалось. Критик отметил также, что вариация Кякшт «оказалась менее классичной, чем вариация г-жи Карсавиной».[1] На потерю академизма намекали и вежливые похвалы Плещеева, толковавшего больше о руках Кякшт, которые «именно живут, живут все время, и в их движениях нет заученной грации, а все от природы».[2]

Последний раз Кякшт появилась в России на сцене петроградского Палас-театра. Она выступила 20 февраля 1917 года в третьем акте оперетты «Веселая вдова», а 21 февраля — в последнем акте «Прекрасной Елены». Афиши объявляли ее балериной лондонских театров. Партнером ее был Г. Г. Кякшт.

Вернувшись в Англию, Кякшт выступала на сцене театров «Колизеум» и «Альгамбра». Она открыла в Лондоне школу, и ее ученики выступали в английской провинции. В 1933 году Кякшт оставила сцену. В 1929 году в Лондоне была опубликована ее книга «Романтические воспоминания»,[3] не отличающаяся достоверностью содержащихся в ней сведений.

Е. А. Смирнова

Творческая судьба Елены Александровны Смирновой (1888—1935) сложилась так, что танцовщице приходилось одновременно исполнять ведущие партии академических балетов и выступать в постановках ее мужа Б. Г. Романова, перекинувших мостик от опытов Фокина к экспрессионизму. Вместе с тем, Смирнова, ученица Фокина, не исполняла главных ролей в его балетах. Борисоглебский называл ее «противницей новаторства М. Фокина» и несколько прямолинейно объяснял это тем, что «мимика была уязви-

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 291, 22 октября, стр. 4.

[2] А. Плещеев. Спектакль Л. Г. Кякшт в Малом театре. «Новое время», 1916, № 14596, 23 октября, стр. 6.

[3] Lydia Kyacht. Romantic Recollections. London, 1929.

мым местом в ее артистической деятельности».[1] Для разногласий имелись более широкие поводы, но оценка мимических данных актрисы справедлива. Главным достоинством Смирновой всегда оставалась сила и точность танца.

Способности не были отмечены в школе. 3 декабря 1900 года, когда ей было двенадцать лет, она станцевала одну из двух девочек в ману на представлении «Баядерки». И потом ее занимали всюду, где полагалось танцевать лучшим воспитанницам.

В 1905 году Фокин поручил Смирновой роль Гименея в «Ацисе и Галатее»; она участвовала во всех ансамблях этого балета и исполняла сложную вариацию. Уже тогда о ней писали как о «вполне готовой танцовщице, сильной и элегантной». В следующем году Фокин поставил для своей ученицы Смирновой и предвыпускного ученика Розая польку с мячиком на музыку польки-pizzicato Штрауса, которую, как вспоминает Лопухов, они «блестяще исполняли». Весной, на выпускном спектакле, Смирнова изображала Титанию в балете Фокина «Сон в летнюю ночь» и танцевала с Нижинским «Полет бабочек» Шопена, также поставленный Фокиным. Критика назвала «хореографическим шедевром» и постановку, и исполнение «Полета бабочек». О Смирновой в «Сне в летнюю ночь» Нинов писал: «Г-жа Смирнова танцует еще лучше, еще увереннее, чем на прошлогоднем экзамене. К числу недочетов можно отнести один,— присущий молодости,— некоторую резкость в танцах, излишнюю, если можно так выразиться, точность... Зато какая свежесть исполнения, как хорошо г-жа Смирнова владеет руками и корпусом,— достоинство редкое и у опытных танцовщиц».[2]

Резкость и «излишняя точность» остались у Смирновой навсегда. Танец ее представлял собой череду безупречно выполненных движений, подчеркнутая законченность которых нарушала мелодическую связь целого. При высоком прыжке, позволявшем Смирновой соревноваться с Нижинским, ее танцу была чужда воздушность. Самые позы были как бы не предвестьем танца, а его итогом. Линии арабеска Павловой устремлялись в бесконечность, истаивали в полете, арабеск Смирновой отливал законченностью бронзы и утверждал себя на земле.

Смирнову зачислили в кордебалет, и на первых порах она редко получала сольные номера. 24 сентября 1907 года Светлов

---

[1] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II. Л., изд ЛГХУ, 1939, стр. 173

[2] Нинов Балетный экзамен. «Театр и искусство», 1906, № 16, 16 апреля, стр. 243.

похвалил ее в «Биржевых ведомостях» за «вполне удовлетворительно» исполненное с Нижинским pas de deux из «Приказа короля», вставленное в «Тщетную предосторожность». 22 октября 1908 года она первый раз появилась в pas d'esclave из «Корсара». На взгляд Светлова, «миловидная и даровитая» Смирнова «танцевала тяжеловато, в разладе с музыкой и не всегда отчетливо».[1] Теляковский выразился энергичнее и короче: «Смирнова танцевала нахально, но плохо».

Суровая оценка директора, скорее всего, была вызвана тем, что Смирновой поручали роли ей чуждые. Памятуя, вероятно, об ее успехе в польке Штрауса, эффектной женщине с соболиными бровями и огненным взором давали партии, рассчитанные на инфантильную внешность. После «Пробуждения Флоры» Светлов писал: «Г-жа Смирнова изображала Купидона. Вообще амуры и купидоны почему-то specialité de la maison г-жи Смирновой. В «Дон Кихоте» она тоже амур... Этих античных божков уместнее было бы исполнять воспитанницам, чем танцовщицам,— впечатление не было бы столь материальным».[2] 6 февраля 1909 года Смирнова исполняла роль Красной шапочки в «Спящей красавице». Назавтра тот же критик отметил в «Петербургской газете»: «Появление г-жи Смирновой в Красной шапочке можно объяснить только болезнью г-жи Вилль; этот образ совершенно не подходит ни к внешнему облику, ни к мимическим данным этой танцовщицы». Не подходила Смирновой и партия девочки-подростка, дразнящей двух малышек, в ману из «Баядерки», которое она исполнила 15 апреля. Названные партии были попросту противопоказаны танцовщице с широкими бесподъемными ступнями, мускулистыми икрами и развитыми бедрами.

Все же в 1909 году Смирнову перевели в разряд вторых танцовщиц. 22 апреля 1910 года критика отметила ее успех в pas de trois «Лебединого озера».

В июне—июле 1910 года Смирнова гастролировала в Лондоне и Нью-Йорке как балерина труппы, возглавленной Ф. М. Козловым, танцовщиком московского Большого театра.

В конце года Смирнову «прикомандировали» на два месяца к Большому театру. Она получила главные партии в «Спящей красавице», «Коньке-горбунке», «Тщетной предосторожности». Успеха она не имела. В роли Гамзатти из «Баядерки» она стушевалась

---

[1] В. Светлов. «Корсар». «Биржевые ведомости», 1908, № 10774, 24 октября, стр. 6

[2] В. Светлов. «Жизель» и «Пробуждение Флоры». «Биржевые ведомости», 1909, № 10916, 20 января, стр. 6.

перед блестящей Никией — Гельцер, и «Петербургская газета» 1 декабря выбранила ее за «робкое и неуверенное исполнение».

В то время многие находили Смирнову тяжеловатой. «Побольше легкости! Бедный русский балет!» — восклицал один рецензент после ее выхода в pas de deux «Жизели»,[1] а другой ядовито замечал о «Капризах бабочки»: «Основательной мухой была г-жа Смирнова; видимо, московские хлеба на нее подействовали. Где же таким мухам летать?»[2] Светлов в тот же день писал в «Биржевых ведомостях»: «Танцы дебютантки классичны, но это — классицизм «старого закала». В них чувствуется грузность, тяготение к земле, работа, но нет мечтательности, нет того, что называется опоэтизированием танца, что только и ценно в такой «грезе летней ночи», как этот балет».

Танцовщица, так много обещавшая в начале пути, обманывала ожидания. Волынский, посмотрев 2 ноября 1911 года Смирнову — Белую кошечку, не отрицал ее таланта. «Но,— оговаривался критик,— талант этот где-то застрял на полпути ее сценической карьеры, которая еще два года назад обещала быть незаурядною».[3]

Смирнову спасала все та же нехватка балерин. 9 октября 1911 года она получила роль Сванильды в «Коппелии» и, как выразился хроникер «Петербургского листка», заняла место «последней из балерин наличного состава». После спектакля Теляковский писал в дневнике: «Смирнова тяжела, нет баллона, техника, однако, удовлетворительна, успех имела». 17 октября Волынский буквально повторил те же слова в своей рецензии: «Г-жа Смирнова слишком тяжела. Она преодолевает сложные хореографические трудности откровенной борьбой... пируэты ее кажутся гимнастическими фокусами, за которыми чувствуется большая, упрямая, идущая напролом воля, увы, мало поэтическая и бескрылая». Через месяц Светлов и вовсе разругал Смирнову в роли Сванильды. 14 ноября он писал в «Петербургской газете»: «Наивная непосредственность, иначе говоря искренность, заменена у нее неприятным апломбом, в котором постоянные подчеркиванья и подмигиванья, если можно так выразиться, и некоторое ухарство, лишенное меры, а потому и вкуса, действует расхолаживающим образом».

Упреки ведущих критиков натолкнулись, однако, на ту «упрямую, идущую напролом волю», о которой упомянул Волынский.

---

[1] Не балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1910, № 265, 27 сентября, стр. 4.

[2] Д. М. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1911, № 9, 10 января, стр. 4.

[3] А. Волынский. «Спящая красавица» «Биржевые ведомости», 1911, № 12624, 8 ноября, стр. 6.

Смирнова была упорна и смела, что заставляло чтившего субординацию Теляковского не раз упрекать ее в «нахальстве». Главное же, она умела танцевать. И постепенно репертуар ее обогащался «балеринскими» ролями.

Еще 7 ноября 1911 года Светлов подосадовал в «Петербургской газете», что «при довольно хорошо разработанной технике и большом апломбе» Смирнова — фея Бриллиантов в «Спящей красавице» «совершенно лишена чувства стиля строгого классического танца. От этого все ее подчеркивания, так сказать «курсивы», производят как раз обратное впечатление». Но уже 21 апреля 1914 года Кудрин в «Петербургском листке» расхвалил ее в роли Авроры. «После г-жи Трефиловой — идеальной дочери короля Флорестана — она, пожалуй, лучшая исполнительница этой роли»,— писал он и особенно одобрил ее во втором акте, где «превосходно прошла вариация... построенная aux grands battements». Критик назвал «талантливой» даже игру Смирновой,— хотя роль Авроры «игры» не требует. Он сам объяснил причину неожиданного комплимента: «Об этом широкая публика знает и по кинематографам».

Действительно, Смирнова, не умевшая поэтизировать танец, пользовалась успехом на любительской драматической сцене и на экране, всюду пробуя приложить свою неиссякаемую активность. 30 марта 1911 года она устроила благотворительный вечер в зале Павловой: сбор шел на постройку школы в поселке Ключевое. Написанная Л. В. Собиновым комедия «Балетная» исполнялась артистами балета. В главной роли выступила устроительница вечера. Летом 1912 года товарищество балетных артистов Мариинского театра предприняло гастрольное турне по России. Кроме балерины — Смирновой, в труппу вошли Е. П. Гердт и С. К. Андрианов, Е. В. Лопухова и А. А. Орлов и другие. В Одессу, Киев, Харьков, Екатеринослав товарищество повезло «Конька-горбунка», «Коппелию», «Жизель», «Спящую красавицу».

25 апреля 1913 года в петербургском кинематографе «Мулен Руж» состоялся закрытый просмотр фильма «Роман балерины», снятого в Берлине. Главные роли исполняли Смирнова и К. А. Варламов. Назавтра хроникер «Биржевых ведомостей» писал, что Варламов «побил всех комиков, когда-либо подвизавшихся в кинематографе. И почти все время в полутемном театре стоял немолчный хохот. Экспрессия подвижного лица знаменитого комика порою достигала изумительных по тонкости оттенков. Вся массивная, тяжеловесная фигура Варламова оказывалась способною на такую подвижность и гибкость, что оставалось лишь руками разводить». Фильм был характерной для кинематографа тех лет

мелодрамой и обрушивал на зрителя нагромождение беззаботно склеенных эпизодов, то смешных, то трогательных, то «ужасных». Была там, например, сцена «великосветского бала», где Смирнова, игравшая балерину, танцевала среди гостей. Была и сцена пожара: Смирнова спускалась по веревке с пятого этажа горящего здания. «Говорят, берлинцы в восторг пришли от смелости и ловкости русской артистки и рукоплескали ей во время этого опасного головоломного трюка»,— сообщал репортер и добавлял: «Нельзя не отметить полную драматизма игру Смирновой. Моментами слышался из ложи голос Варламова:

— Молодец, Лелечка! Вот играет!..»

«Игру» Смирновой на балетной сцене упоминали всегда вскользь. Во всяком случае, Кудрин в последующих рецензиях на эту тему не распространялся. 5 октября 1915 года он писал в «Петроградском листке»: «Аврора — Смирнова является интересной принцессой и сильной танцовщицей. Пуант — стальной. К сожалению, не все движения артистки следуют законам пластики. Видимо, злая фея Карабос наделила эту Аврору резкостью». А 16 марта 1917 года тот же критик, сообщив об открытии спектаклей после февральского переворота, писал как ни в чем не бывало: «Г-жа Смирнова, довольно прозаичная Аврора, прекрасно справляется с пуантировкой партии».

Еще прозаичнее была Смирнова в «Лебедином озере», где дебютировала 22 ноября 1915 года. Ее Одиллию хвалили за искрометность очей и властные жесты, за смелые фуэте. Но партия Одетты, разумеется, была вне возможностей танцовщицы.

Зато по плечу Смирновой пришлась роль Китри, исполненная впервые 22 апреля 1912 года. «Глядя вчера на Е. А. Смирнову, выступившую в «Дон Кихоте», можно было подумать, что она готовилась к этому спектаклю целыми месяцами»,— писал Волынский. Далекий и на этот раз от безоговорочных похвал, он подвергал тщательному анализу данные танцовщицы: «Главный недостаток Смирновой — резкость и напряженность в танцах, требующих нежно-колоратурного исполнения. Темпы на пуантах, при огромной силе технической работы, производят у нее впечатление тяжелого бурения пола действительно стальным носком, без лирики красивого внутреннего чувства, без романтики подъема и порыва». Развивая свою излюбленную тему о психологических красках и оттенках классического танца, Волынский справедливо сожалел, что Смирнова напрасно применяет здесь «неслыханную физическую силу, которой хватило бы на трех акробаток. Иногда она заканчивает свой сольный номер вертунами или круговыми движениями по всей сцене, потерявшими всякую связь с ритмом и

темпом оркестровой мелодии. Артистка — в ударе, и удары ее сильных ног, равно как и могучая вибрация ее рук в воздухе, окончательно заглушают тонкие и легкие фигуры скрипок». Волынский все-таки одобрил вариацию с кастаньетами, где «резкие и угловатые движения артистки оказались вполне на месте», и даже вариацию в саду- Дульцинеи, которую Смирнова исполнила «с неожиданною для нее легкостью». Принял он и адажио последнего акта, и вариацию под арфу. В вариации ему понравились «непринужденная живость» Смирновой, «выразительные движения в темпах pas de bourrée, с отбрасыванием ноги вперед, назад и вбок»; в коде — «стремительные арабески», а фуэте было «исполнено ею с блеском».[1]

Смирнова — Китри понравилась и другим критикам, а также директору театров. 29 сентября 1913 года он записал в дневнике после очередного «Дон Кихота»: «На этот раз Смирнова очень хорошо справилась со своей задачей и имела успех среди публики. Особенно прибавился у нее баллон». Здесь Теляковский обманулся. В танцах Китри — Смирновой, по свидетельству Волынского, «появилась грация, оттенок нежной женственности»; они и дали видимость воздушности. Теперь Волынский одобрил первый акт целиком. «Артистка дает много тяжелой нервной силы,— писал он.— Угловатая пластика рассчитана на впечатление дикого темперамента. Мимика искрящаяся. Корпус трепещет движениями обрубленной резкости. При этом отдельные моменты отсвечивают огнем изнутри, увлечением искусством танца, взятого в смешанном стиле творчества». Признал Волынский и классический танец Китри — Смирновой: «Танцовщица стоит на пальцах сильно, перпендикулярно к полу, с выдержанным апломбом. В стремительных кругах адажио она держит спину прямо, с опущенными плечами... Вихрь стремит и мчит и стелет фигуры танца по самому полу. Мгновеньями сверкают и заноски, развитые техникой прыжка. Широкая кисть руки взмахивается в разных направлениях слишком часто. Но смуглое лицо с огоньками на бархате карих глаз производит чудесное впечатление».

Адажио последнего акта ставил Андрианов, партнер Смирновой, в комбинациях вращений и прыжков с поддержкой. В самом же начале Смирнова, взяв форс рукой, делала быстрый тройной пируэт. «Затем,— писал Волынский,— идут перекидные прыжки с большого порыва, дважды повторяемые. Кавалер ловит Смирнову на лету и, выдержав в картинной позе с раскинутыми

---

[1] А. Волынский. «Дон Кихот». «Биржевые ведомости», 1912, № 12901 23 апреля, стр. 5—6.

руками, опускает ее на колено, согнутое на полу. Минутная спокойная поза с ногами, вытянутыми в струну, с устремленными вверх глазами». Эффектно сменялись воздушные поддержки адажио. Находя в них «налет риторики, хотя и патетического оттенка», критик все же заключал, что искусство исполнительницы «кроет блеском внутреннего оживления недочеты балетмейстерских экспериментов, отливающих надуманностью и мозаическою гимнастикой высокого стиля».[1]

«Дон Кихот» стал лучшим балетом Смирновой, хотя в репертуар ее постепенно вошли «Пахита», «Синяя Борода», «Ручей», «Корсар».

7 декабря 1916 года танцовщица отпраздновала в «Дон Кихоте» десятилетний юбилей. «Она предпочла окунуться в обычную свою стихию, избрав свой дебютный и «коронный» балет... — писал Левинсон.— Ей близок бурный размах элементарных сил в двух первых действиях, увлечение бешеного presto, крутые повороты корпуса, резкие зигзаги рисунка». Отметив, что «испанский» характер Китри — Смирновой слагается из «пылкости и буйной силы», Левинсон проницательно заключал: «Эта удаль, «душа нараспашку» нимало не схожа, пожалуй, с крайним, но скрытым нервным напряжением подлинной испанской пляски, с гордыней и изысканной страстностью расы. То театральная Испания московского балетмейстера (А. А. Горского) и петроградской балерины!» Вполне одобрив подобную «Испанию», Левинсон положительно оценил и другую сторону партии — «стиля классической поэмы». Он выделил вариацию в саду Дульцинеи, где, при всей виртуозности, «течение танца балерины» оставалось «спокойным и легким», и «вихри пируэтов» в финале с «неизменными шумными откликами в зрительном зале».[2]

Кудрин в отчете о юбилейном спектакле вспомнил, что десять лет назад Павлова сказала ему о воспитаннице Смирновой: «Да, из нее выйдет танцовщица вроде Трефиловой». Однако сам он нашел, что «блеска классицизма и прелестной грации В. А. Трефиловой вчерашняя юбилярша не достигла».[3]

Возможно, как раз после этого спектакля Вл. И. Немирович-Данченко написал Теляковскому: «Смирнову... я смотрел в первый раз. Конечно, это не самый высший сорт, не Павлова, но пре-

---

[1] А. Волынский. Бури энтузиазма («Дон Кихот»). «Биржевые ведомости», 1913, № 13780, 1 октября, стр. 4—5.

[2] А. Левинсон. Из балетного дневника. Юбилейный спектакль Е. А. Смирновой. «Искусство», 1916, № 4—5, стр. 26.

[3] К[уд]рин. Юбилей г-жи Смирновой. «Петроградский листок». 1916, № 338, 8 декабря, стр. 13.

восходная танцовщица, и красивая, и легкая, и точная, и с отличным *театральным* нервом».[1]

Смирнова и правда не могла равняться с Трефиловой и Павловой. Однако в критические для петербургского балета времена она несла большой и трудный репертуар. В том же 1916 году ее произвели в балерины.

К тому времени Смирнова уже была женой Б. Г. Романова и принимала участие в его хореографических опытах, где пригодились и ее «пылкость и буйная сила», и виртуозность танца. 8 февраля 1920 года Смирнова последний раз выступила в Мариинском театре.[2] Вскоре она покинула Россию.

Л. Ф. Шоллар

Вместе со Смирновой, в 1906 году, окончила школу и Людмила Францевна Шоллар (1888—1959). Она была танцовщицей совсем другого толка—преданной последовательницей Фокина. Миловидная внешность, «изумительная по красоте структура ног и дышащее силой тело», как характеризовал ее Волынский,[3] позволили Шоллар стать видной классической танцовщицей. Но, прослужив до 1921 года в Мариинском театре, она не пошла дальше вторых танцовщиц. Даже Фокин на премьерах своих балетов не поручал ей главных ролей, и только потом многие из этих ролей вошли в ее репертуар.

Исходя из ее данных, в начале пути ей прочили академическую карьеру. Вместе со Смирновой она танцевала в третьем классе школы ману. Вместе с ней, придя в труппу, получала места корифеек. «В scène dansante нельзя не отметить г-ж Смирнову и Шоллар, эти артистки с каждым днем совершенствуются, и им нельзя не предсказать успеха»,— писал рецензент «Петербургской газеты» 6 октября 1908 года после «Тщетной предосторожности».

Но успеха однокашницы достигали разными путями. Спектакли парижского «сезона» 1909 года привлекли внимание зарубежных антрепренеров не только к его «первым сюжетам». Шоллар была замечена в «Половецких плясках», и ее ангажировали в большой лондонский мюзик-холл «Ипподром». Гастроли ее, как сообщала «Петербургская газета» 10 октября 1909 года, «начались чрезвычайно удачным дебютом. Она имела большой успех и тотчас же была приглашена танцевать в Париже». Там, на сцене театра

---

[1] Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 342.

[2] Д. Л[ешков]. Балет. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. II, 1920, стр. 379.

[3] А Волынский. «Эвника».— «Шопениана». «Биржевые ведомости», 1912, № 12826, 8 марта, стр. 4.

«Олимпия», она выступала в декабре—январе и, среди прочих номеров, появлялась в классическом pas de deux из «Времен года».

Когда Шоллар вернулась в Мариинский театр, ее ждал не академический репертуар. Она получила партию Актеи в «Эвнике» Фокина. Роль Эвники перешла от уехавшей Павловой к Карсавиной. Но «Танец семи покрывал», отданный Эвнике — Павловой, вновь вернулся к Актее. Шоллар исполняла этот танец и пляску среди мечей с выверенной точностью пластики. Рецензент писал, что образ Актеи овеян у нее молодостью и танцует она «стильно, красиво, с большим темпераментом». Отметил он и мимическую игру Шоллар: «Перед нами действительно была любящая нежная девушка», и «горе ее трогало».[1] С оговорками признал Актею — Шоллар и Волынский в цитированной статье: «Если бы не резкость чересчур чеканной пластики, с каким-то вызовом в публику, если бы не очевиднейший налет с интимной хореографии Айседоры Дункан, танцы Шоллар были бы совсем прекрасны».

Чеканность пластики альмеи из «Шехеразады», интимность Эстреллы из «Карнавала» не гармонировали с правилами академизма даже в деми-характерных партиях петербургской сцены. Например, Шидловскому показался «чересчур веселым» танец джампе из «Баядерки» в исполнении Шоллар. «Уж не привезла ли его г-жа Шоллар из какого-нибудь парижского учреждения,— иронизировал он: — у нас на казенной сцене никогда так, с позволения сказать, не канканировали».[2] Уколы подобного рода не помешали бы продвигаться Шоллар, если бы уровень ее выступлений в партиях академического плана действительно не понизился. «Новая Белая кошечка г-жа Шоллар понравилась публике и свой номер бисировала. Но отчего ту же танцовщицу выпустили в роли Кандид: она все па свои мазала»,— писал через три месяца другой рецензент «Петербургского листка».[3]

Танец, лишенный элементов изобразительности, построенный в принципах передачи музыкального содержания номера, не отвечал индивидуальности Шоллар. Ей нужна была та или иная черта, рисующая характер персонажа. Подобные черты имелись в партиях Купидона из «Пробуждения Флоры» или куклы Бебе из «Феи кукол»; за них Шоллар получала похвалы критики. Но в вариации Работы из «Коппелии», лишенной индивидуализированных

---

[1] И. Б. «Павильон Армиды», «Шопениана», «Эвника», «Биржевые ведомости», 1910, № 11615, 16 марта, стр. 6.

[2] Vidi [Б. В. Шидловский]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 244, 6 сентября, стр. 4.

[3] Д. М. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 335, 6 декабря, стр. 5.

примет и задач, Шоллар не могла сравниться с виртуозной Вагановой. Так обстояло дело и в вариации из pas de trois «Пахиты», где она состязалась с Вагановой и Владимировым. В этой вариации, по словам Волынского, ее танцу недоставало «красок, вдохновения», тело «казалось слабым», на всем лежала «печать рассеянности и небрежности». Анализируя технику Шоллар в этой вариации, критик писал: «Танцуя на пальцах с отчетливо вытянутыми коленями, она слишком налегает на силу, хотя уже и в этой элементарной фигуре должна чувствоваться легкость, возможность элевации»; прыжки brisée, где должно получаться «впечатление играющих граней бриллианта», отдавали у нее «прозаичностью».[1]

Но очень скоро, в мае 1913 года как раз этими свойствами танца Шоллар воспользовался Нижинский. В балете Дебюсси «Игры» они пришлись к месту. Напряженно вытянутые или ломаные линии новейшей пластики противопоставлялись округлым формам классического танца XIX века, а главное, его кантиленной основе. Потому, например, Волынский удивлялся, что, «при несомненной своей музыкальности», Шоллар «часто не попадает в такт», исполняя вагановскую вариацию в «Коппелии». Упрек был не совсем обоснован: пластика Шоллар подчас намеренно не сливалась с музыкой, а лишь накладывалась на нее. К этой особенности танца Шоллар критик подошел ближе, разобрав выступление в вариации Льда из «Времен года». Танец был поставлен Петипа в остром, «холодном» рисунке, на удлиненных арабесках и pas de couru, с прямым корпусом и недвижно поднятой головой. По словам Волынского, он удался Шоллар: «Танцовщица не срывается с пальцев и хранит на лице своем, в разрез с обычной резвой практикой собственного ее лицедейства на сцене, скромное выражение серьезности. Руки взмахивают и жестикулируют изящно. Но партия артистки все же не отделана в деталях. Нет полной выворотности форм. Нет и устойчивой спины и чуткой пластики в темп и ритм скрипок».[2] Именно чуткой напевности недоставало Шоллар там, где напевность была неотъемлемой принадлежностью стиля и манеры.

В июле 1914 года, когда началась первая мировая война, Шоллар добровольно пошла сестрой милосердия на фронт и была дважды ранена. Она вернулась в Мариинский театр только осенью 1917 года. И уже 20 октября Кудрин, как ни в чем не бывало, писал в «Петроградском листке» о ее выходе в «Испытании Дамиса»

---

[1] А. Волынский. Бриллиантовые заноски («Пахита»). «Биржевые ведомости», 1912, № 13317, 27 декабря, стр. 6.

[2] А. Волынский. Четыре времени года. «Биржевые ведомости», 1913, № 13802, 14 октября, стр. 5.

и «Арлекинаде»: «Дебют г-жи Шоллар в роли Маринетты — довольно удачный, хотя комизм у нее не натуральный, а подчеркнутый»; «Пьеретта — г-жа Шоллар выдержанно играла и очень удачно станцевала пиччикато».

Шоллар покинула Мариинский театр в 1921 году, уехав со своим мужем, танцовщиком Вильтзаком, за границу. До 1925 года она выступала у Дягилева, потом — в антрепризе Иды Рубинштейн и других труппах. В 1936 году она и Вильтзак организовали в Нью-Йорке школу. С 1951 года до смерти Шоллар преподавала в Лондоне в школе Балле Тиэтр.

Е. П. Гердт

В ноябре 1902 года репортер «Петербургской газеты» посетил балетное отделение Театрального училища. Заглянул он и «в младший из женских классов. Заведует им бывшая балетная артистка г-жа Жукова... Нам указали особо на хорошенькую белокурую девочку лет десяти, выделявшуюся среди подруг изяществом движений и пластичностью. Этот хорошенький ребенок — дочь даровитого и неувядаемого П. А. Гердта».[1] Девочке было одиннадцать лет — она родилась в 1891 году. В остальном портрет был несомненно верен. Миловидность, изящество и пластичность остались отличительными чертами Елизаветы Павловны Гердт. Дочь танцовщицы А. В. Шапошниковой и знаменитого премьера Мариинской сцены, она унаследовала традиции русского балета в их чистом виде и явилась их безупречной хранительницей как танцовщица, а потом как педагог.

Гердт окончила училище в 1908 году по классу Фокина. Хореограф, занятый в ту пору своими новаторскими опытами, уделял мало внимания академическому тренажу учениц. Но балетные критики недаром сравнивали Елизавету Гердт с танцовщицей Анной Иогансон. Образцом для юной воспитанницы была школа Христиана Иогансона, Мариуса Петипа и ее собственного отца.

Весной 1907 года рецензент экзаменационного спектакля сообщал, что выпускные воспитанницы «не обнаружили особого дарования», и Фокину пришлось взять для главных ролей двух невыпускных — Гердт и Чумакову. «Они обе еще не готовы, но каждая по-своему оставляет хорошее впечатление: в-ца Гердт с унаследованной от отца плавностью и элегантностью движений, в-ца Чумакова — бойкая маленькая брюнетка с хорошей уже техникой, хотя с резкими порой манерами».[2]

---

[1] Балетная школа при императорских театрах. «Петербургская газета», 1902, № 304, 5 ноября, стр. 3.

[2] Л. Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11170, 17 апреля, стр. 5.

А. С. Чумакова дальше корифеек не пошла и уже в 1911 году оставила театр. Е. П. Гердт суждено было стать одной из первых советских балерин. В упомянутом спектакле 1907 года —«Оживленном гобелене» (первом наброске «Павильона Армиды») она исполняла роль Армиды. То был единственный балет Фокина, где пришлась кстати благородная и холодноватая индивидуальность Гердт. Но роль Армиды возвратилась к первой исполнительнице только после 1917 года. 21 декабря 1907 года рецензент «Петербургской газеты», вспомнив весенний спектакль, заметил, что воспитанница Гердт отличилась на нем «хорошими пируэтами, изяществом танцев и миловидной наружностью», но «в ее танцах мало непринужденности». Он дал совет: «Надо быть смелой среди робких, и тогда придет успех».

Гердт не воспользовалась советом и навсегда сохранила сдержанную, корректную манеру танца. Отзывы о ее собственном выпускном спектакле подтвердили сказанное годом ранее. Критика не обошла вниманием ее pas de deux с К. Я. Голейзовским в дивертисменте. «Г-жа Гердт очень изящна, ее движения грациозны, часто она напоминает А. Х. Иогансон, но она так же холодна и, кроме того, не сильна технически»,— писал критик «Петербургской газеты».[1] «Воспитанница Гердт обнаружила строгую классическую школу, —писал Светлов.— В ней есть известное каше, что-то в высшей степени благородное. У нее отлично поставлены ноги, большая пластичность в движениях, изящество в манерах, прекрасные пуанты... По строгой классичности танца она напомнила мне А. Х. Иогансон».[2] Третий рецензент подтверждал: «Г-жа Гердт напоминает до иллюзии — порою А. Х. Иогансон, порою своего отца: те же плавные мягкие движения, классические аттитюды allongée. Ее ноги красивы и прекрасно поставлены, port de bras — тоже. В технике она не особенно сильна, и мало жизни. Может быть, это придет со временем?»[3]

Недостаток техники, присущий ученицам Фокина его последних выпусков, Гердт восполнила быстро. И, не изменив своей холодноватой строгости, заставила критиков признать себя.

Уже 29 сентября 1908 года рецензент «Петербургской газеты» писал, что в прологе «Спящей красавицы» «среди фей выделилась своей редкой пластикой г-жа Гердт... Танцы ее гармоничны».

---

[1] Новик. Балетный экзамен. «Петербургская газета», 1908, № 96, 7 апреля, стр. 3.

[2] В. Светлов. Экзаменационный балетный спектакль. «Биржевые ведомости», 1908, № 10442, 8 апреля, стр. 6.

[3] Л. Козлянинов. Экзаменационный спектакль балетного училища. «Театр и искусство», 1908, № 15, 13 апреля, стр. 271.

В апреле 1909 года критика отметила ее Диану в «Пробуждении Флоры».

В ноябре того же года Гердт вышла замуж за С. К. Андрианова, и следующим летом они заняли ведущее положение в спектаклях Красносельского театра. 2 июля она изображала Терезу, а он — Пьера в «Привале кавалерии». Назавтра критик «Петербургской газеты» писал: «Светлым пятном во всем балете была г-жа Гердт... Каждое ее движение полно благородства и грации; ничего кричащего: природная пластика! Появись у артистки больший апломб, и она будет конкурировать с балеринами». 13 июля Гердт с успехом исполнила Сванильду в первом акте «Коппелии», 21 июля она выступила в pas de trois на парадном спектакле.

Практика красносельских спектаклей принесла пользу, когда открылся зимний сезон. Рецензируя «Времена года», Плещеев писал в «Петербургской газете» 20 сентября: «Я в первый раз видел молодую г-жу Гердт, которая робко, застенчиво держит себя на сцене, но и теперь видно, что она прошла хорошую школу». Рецензент «Петербургского листка» выразился категоричнее: «Весну украсила только одна ласточка — г-жа Гердт». «Ласточкой, которая со временем несомненно поднимется ввысь», назвал тот же рецензент танцовщицу, когда она выступила 7 ноября в партии принцессы Флорины. Метафора не слишком подходила. Танец Гердт ближе ассоциировался с образами растительного мира, что впоследствии дало Волынскому богатую пищу для сравнений. Одной из лучших у Гердт стала партия феи Сирени, в которой она дебютировала 2 ноября 1911 года, исполнив и партию Флорины. Своим академизмом Гердт выделилась среди тех танцовщиц, что предпочитали недосказанность и расплывчатость новейшей пластики навыкам классической школы. Это и оценил Волынский. После спектакля он писал о Гердт: «Кроме вкуса, кроме природного изящества видна усердная работа, видна школа, чувствуется тот культ труда и терпения, который ведет к непреложно верному успеху».[1] Но как раз то, что привлекало Волынского, не нравилось Светлову. 14 ноября, рецензируя в «Петербургской газете» очередную «Коппелию», он заметил: «Заря» — во всяком случае северная — миловидной молодой танцовщицы г-жи Гердт светила ученически бледно, корректно до скуки».

Разногласия двух критиков в оценке Гердт отражали позиции каждого: как и во всех остальных случаях, Волынский отстаивал принципы академизма, а Светлов тяготел к импрессионизму Фо-

---

[1] А. Волынский. «Спящая красавица». «Биржевые ведомости», 1911, № 12624, 8 ноября, стр. 6.

кина. Год спустя Волынский как будто намеренно похвалил Гердт за вариацию Зари. Тогда он впервые подыскал полюбившееся не ему одному определение: «Гердт похожа на ландыш. Но танцует она, при линиях мягкого строения, твердо, выворотно, отчеканивая каждую деталь. Трудные перекидывания тела с одной ноги на другую, en avant она проделывает мастерски. При этом — никакого жеманства, никаких струн сценического кокетства. Все исполнено благородного аристократизма, стиля и школы в лучшем смысле слова».[1]

28 декабря 1912 года Волынский посвятил своей новой эстетической единомышленнице статью «Белые листочки», хотя речь шла о «Пахите», где Гердт участвовала только в pas de trois. Критик снова варьировал найденный образ: «Белые листочки ландыша трогали своей свежестью». Метафора развертывалась в анализе: «Кабриоли ее безупречны. Туры партерные и воздушные превосходны. Скрещивание ног в антраша-six дает ощущение блеска. При этом все тело артистки в движении и трепещет, как струна. А длинные арабески коды, с чудесными переходами, отливали красками мягкого тона». «У г-жи Гердт скорее скромность ландыша; а если она роза, то только бутон»,— подхватил находку коллеги Кудрин, рецензируя «Времена года», где Гердт дебютировала в партии розы.

Из статей и отдельных отзывов Волынского о Гердт выстраивается нечто вроде монографии, главная тема которой — апология академической школы танца.

«При небольшой элевации... молодая солистка умеет высоко бросить вытянутую ногу с опущенными пальцами и тем произвести впечатление полета... В адажио с кавалером арабеск ее прямо чудесен. Круги безукоризненной правильности и легкости. Иногда артистка достигает и эффектов, достойных Вагановой по своей яркости»,— писал он о Гердт в pas de deux из «Жизели».[2]

В статье о молодых танцовщицах Волынский объявлял: «Е. П. Гердт занимает между ними первое место... Если балетный номер не требует особенной элевации, артистка покажет его в исполнении женственно прекрасном, с ажурно разработанными деталями... Арабеск ее отличается идеальной прелестью».[3]

---

[1] А. Волынский. Разбитый калейдоскоп. «Биржевые ведомости», 1912, № 13279, 3 декабря, стр. 5.

[2] А. Волынский. Вне кафешантана. «Биржевые ведомости», 1914. № 13961, 20 января, стр. 5.

[3] А. Волынский. Молодое поколение балета. «Биржевые ведомости», 1914, № 14458, 27 октября, стр. 6.

Однако тут же Волынский советовал Гердт «вырываться на путь творчества с игрою более решительных красок и более смелых экспрессий ее личности». Но советы покуда оставались напрасными: многие считали тогда, что Гердт не суждено пойти дальше партии Мирты в «Жизели». Кудрин как-то заметил в пику Маклецовой, танцевавшей Жизель, что Гердт, «настоящая холодная тень», смело «может сказать подчиненным вилисам: я — носительница лучших традиций настоящего классического танца!»[1] Но и Кудрину не приходило в голову предложить танцовщицам поменяться ролями. А так как Гердт получала лишь партии, ложившиеся на ее утонченный академизм, она и оставалась в пределах этой своей холодноватой утонченности.

Только 12 января 1917 года хроника «Петроградской газеты» анонсировала: «Молодой танцовщице Е. П. Гердт дирекция обещала дать возможность выступить в целом балете». Дебют предполагался в «Спящей красавице». Но сначала, 5 февраля, Гердт исполнила роль Изабеллы в «Испытании Дамиса».

После революции «Спящая красавица», затем «Раймонда», а там и «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Конек-горбунок», «Баядерка», «Пахита», «Дочь фараона» и другие балеты прочно вошли в ее репертуар. Гердт сохранила в них холодноватую гармоничность, благородную сдержанность танца. Волынский именовал ее теперь «лилией балета».[2] Она была царственной Авророй и гордо-лиричной Одеттой. Из репертуара Фокина она облюбовала лишь «Павильон Армиды». Зато на премьерах балетов Ф. В. Лопухова «Красный вихрь» (1924) и «Пульчинелла» (1926) исполнила ведущие партии.

Ленинградский танцовщик М. М. Михайлов, еще воспитанником школы наблюдавший расцвет балерины, вспоминает: «Я видел Гердт в ее лучших ролях — Раймонды, Авроры, Армиды, Одетты и других. Хотя в этих же партиях одновременно с ней и позже выступали и другие балерины, мне всегда казалось, что все вариации и дуэты в «Раймонде» или в «Спящей красавице» поставлены с расчетом на ее данные».[3]

Гердт окончила артистический путь в 1928 году. С 1927 года она преподавала в балетном училище Ленинграда, с 1939 года преподает в Москве, в школе и труппе Большого театра. Традиции ее искусства живут не только в России. Бернард Тейпер, био-

---

[1] К[уд]рин Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 310, 10 ноября, стр. 13.

[2] А. Волынский. Балет. «Жизнь искусства», 1923, № 19, 15 мая, стр. 2—4.

[3] М. Михайлов. Жизнь в балете, стр. 67.

граф ведущего хореографа США Джорджа Баланчина, пишет: «В глазах Джорджа танец Гердт обладал кристальной чистотой, близкой к совершенству».[1]

В 1909 году петербургское балетное училище окончили четыре способные воспитанницы. Е. Э. Бибер выступила как многообещающая характерная танцовщица. Г. И. Большакова, Л. В. Лопухова и Е. М. Люком соревновались в классическом танце.

Г. И. Большакова

Светлов предпочел в этом соревновании Большакову. Он писал: «Воспитанницу Большакову следует поставить во главе выпуска: она грациозна, кокетлива, обладает недурными пуантами и вообще техникой классического танца».[2] После повторного выпускного спектакля он заявил вновь: «Пальму первенства и на этот раз следует отдать воспитаннице Большаковой, с ее органической грацией, женственностью и изяществом в классических танцах. В ее исполнении — врожденное чувство меры, отсутствие подчеркивания и то, что называется художественной простотой». Однако со Светловым разошлись другие рецензенты выпускного спектакля. С. С. Тимофеев считал, например, что «за грациозной фигуркой» Большаковой «скрывается слабая школа».[3] Впрочем, и он не был вполне точен, называя танцовщицу грациозной.

Гали Иосифовна Большакова (1892—1949) воспитывалась сначала в московском училище, а петербургское окончила по классу Куличевской. Пластику танцовщицы сковывал недостаточно разработанный, негибкий торс. Правда, и в этом обстоятельстве Светлов находил своего рода плюс. Критик писал в «Петербургской газете» 24 октября 1911 года, после «Щелкунчика»: «Некоторая неподвижность корпуса, являющаяся недостатком г-жи Большаковой 1-й в классическом танце, здесь, в изображении куклы, даже как будто у места». Парадоксально, на первый взгляд, приветствовал Большакову и Волынский: «При некоторой бескрасочности», ее танцы «подкупают своим индивидуально выдержанным рисунком, за которым невольно следишь, хотя бы кругом кипел и шумел поток общего кордебалетного движения. Хотелось бы только, чтобы молодая артистка выявила из души своей... тонкость и мягкость, которых недостает ее пластическим фигурам и позам».[4]

---

[1] Bernard Taper. Balanchine. New York, 1960, p. 48

[2] В. Светлов. Юная Терпсихора. «Петербургская газета», 1909, № 80, 23 марта, стр. 4.

[3] С. Т[имофеев]. Хроника. «Театр и искусство», 1909, № 14, 5 апреля, стр. 255.

[4] А. Волынский. Бенефис кордебалета. «Биржевые ведомости», 1911, № 12681, 12 декабря, стр. 6.

Бескрасочность была свойством индивидуальности танцовщицы. Большаковой действительно недоставало артистизма: танец ее чуть отдавал уроком. Но он был закончен, тщательно отделан. И постепенно танцовщице стали поручать сольные места, а после 1917 года в ее репертуар вошли такие роли, как Царь-девица, Раймонда, Фея кукол и многие другие. Оставив сцену незадолго до Великой Отечественной войны, Большакова перешла на преподавательскую деятельность.

Л. В. Лопухова

Лидию Васильевну Лопухову (род. в 1891 году) критики выпускного спектакля не заметили вообще. Не заинтересовала она и театральное начальство. Выпущенная в труппу кордебалетной танцовщицей на 600 рублей в год, Лопухова долго еще добивалась бы признания, если бы весной 1910 года ее не пригласил в свою антрепризу Дягилев. Там она сразу получила партию Жар-птицы, танцуя ее в очередь с Карсавиной. Парижских зрителей привлекло детское упоение, с каким Лопухова отдавалась танцам. «Она завоевала свое место в сердце публики, и оттенок нежности отмечал похвалы, заполнившие страницы газет», — вспоминала Карсавина.[1] Тогда, в августе 1910 года, русская печать сообщала, что «артистке балетной труппы Лидии Лопуховой разрешен отпуск за границу на два месяца без сохранения содержания», и, комментируя эту весть, явно поддразнивала театральное начальство: «Интересно, что г-жу Лопухову в Петербурге совсем не знают, а за границей она составила себе большое имя и теперь приглашена в Америку на 4000 р. в месяц».[2] Месячный оклад гастролерши, почти в семь раз превышавший годовое жалованье казенного театра, а с ним и мировая слава заставили юную танцовщицу расстаться с родиной. Она гастролировала по США, работала в 1916—1924 годах у Дягилева, а потом обосновалась в Англии.

Е. М. Люком

На выпускном спектакле и Люком тоже отметили как бы между прочим. Фокин поручил ей в своих «Временах года» на музыку Чайковского партии Жаворонка в картине весны, Розы в картине лета и занял ее среди других воспитанниц в «осенних листьях» для картины осени. Кроме того, она танцевала с Лидией Лопуховой и воспитанником Владимировым pas de trois из «Пахиты».

Елена Михайловна Люком (1891—1968) мало была привержена к школьным правилам. Танец ее возникал как бы невзначай, импровизационно, и, казалось, увлекал исполнительницу в полет

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, p. 267.

[2] Театральное эхо «Петербургская газета», 1910, № 225, 18 августа, стр. 4.

неожиданно для нее самой. Ничто не напоминало окрыленности героинь Павловой — Лебедя или Сильфиды, окрыленности протяжной, взыскующей о просторах и далях. Скорее то был в самом деле полет жаворонка, поднявшегося ввысь и оглашающего воздух щебетом и плеском крылышек.

В 1901 году, когда Александринский театр поставил шекспировский «Сон в летнюю ночь», десятилетняя Люком сыграла роль эльфа Горчичное зернышко. Восемнадцатилетняя выпускница все так же походила на кудрявого эльфа, с любопытством рассматривавшего мир. Взгляд широко раскрытых голубых глаз навсегда сохранил выражение незащищенности. Ребячливость осталась непременным свойством, главной чертой характеристики героинь Люком. Но героини эти сильно отличались от примерной и одинаковой во всех обстоятельствах Красной шапочки — Вилль. Они могли быть непослушны, капризны, подкупающе своенравны. Могли быть и кротки, доверчивы, нежны. А главное, они были впечатлительны. Мир, полный обаяния и фантазии, мир изменчивый, непостоянный, способный неожиданно обернуться трагическим, поворачивался разными гранями много лет спустя перед Жизелью, Эсмеральдой, Коломбиной из «Карнавала» — вплоть до Тао Хоа из «Красного мака». 30 января 1918 года Александр Блок пометил в записной книжке после случайной встречи на концертной эстраде: «Лю-ком — розовый комочек».[1] А назавтра — в дневнике, словно проявив отснятый негатив: «Маленькая — вьется... Такое появляется во второй части «Фауста»... Люком — красный микрокосмик».[2]

Но на экзаменационном спектакле никто не разглядел в Люком будущую Эсмеральду и Жизель. «Мило и изящно протанцевала воспитанница Люком «розу» («Времена года»); у нее отличное антраша в па-де-труа из «Пахиты», — заметил Светлов.[3] Остальные критики о Люком промолчали.

Не обратила на себя внимания Люком и в дягилевской антрепризе, куда была приглашена кордебалетной танцовщицей летом 1910 года. Случись иначе, русский советский театр мог бы лишиться ее, как лишился он одаренной Лопуховой.

Первое время Люком танцевала в кордебалете Мариинского театра, изредка получая места корифеек. «В вальсе «жаворонков» назовем г-ж Эльпе, Люком, Стремлянову, Лукашевич и всех

[1] Александр Блок. Записные книжки. М., Гослитиздат, 1965, стр. 387.
[2] Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах, т. 7. М.— Л., Гослитиздат, 1963, стр. 323—324.
[3] В. Светлов. Юная Терпсихора. «Петербургская газета», 1909, № 80, 23 марта, стр. 4.

прочих»,— писал рецензент «Арлекинады» в «Петербургской газете» 29 ноября 1910 года.

Только через два с лишним года Люком получила партию феи Золота в «Спящей красавице». И хотя партию Сапфира исполняла Большакова, «пальму первенства» Светлов отдал теперь Люком: «Ее танцы воздушны, прыжки легки и сценический образ ее изящен».[1] 11 декабря, на бенефисе кордебалета, рецензенты выделили Люком среди других исполнительниц «Шопенианы». Волынский писал назавтра в «Биржевых ведомостях»: «В танцах Люком есть элевация и нежность. Ее пуанты решительны. Прыжок ее легок и красив». Кудрин отмечал в «Петербургском листке»: «Вчера... немало было пророков, которые, восхищаясь легкостью и правильностью танцев г-жи Люком, предрекали ей в будущем балеринский сан».

Но от балеринского сана Люком пока что отделяли годы. Путь был затруднен тем, что танец ее, при легкости, правильностью не отличался. Танец этот блистал другими качествами,— они и привлекли к себе столь тонкого ценителя, как Волынский.

7 марта 1912 года критик писал о прощальном вечере Седовой в консерватории: «Люком исполнила вальс Шопена необычайно свежо и красиво... Это выдающийся талант, вне всякого сомнения». 26 апреля, посмотрев Люком и Л. С. Леонтьева на концерте в «Вальсе-каприсе» Рубинштейна, Волынский заявил, что Люком —«крупнейшее из молодых дарований нашего балета». Он дал превосходный ее портрет: «Делая жете прыжком невысоким, но четким, она опускается на пальцы совсем неслышно, точно под ногами у нее не доски деревянного пола, а что-то мягкое, как пух. Склоненная несколько набок голова и нерешительные, почти детские жесты худых и тонких рук придают всем ее движениям на сцене особенную прелесть... Она летает с талантливым кавалером Леонтьевым, как перышко, без малейшего напряжения, без тени физического усилия, сплетая между собою разнообразные фигуры чудесного танца».

Приведенные отзывы Волынского свидетельствуют, помимо прочего, и о том, что самобытная актриса Люком тяготела к внетеатральной практике. Но интересы ее оставались при этом связаны с поисками новых формообразований классического танца. Поиски достигли кульминации в период зрелости, когда Люком, уже советская балерина, встретилась с Б. В. Шавровым, окончившим училище в 1918 году. В их концертной практике классический

---

[1] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1911, № 306, 7 ноября, стр. 5.

дуэтный танец обогатился приемами акробатической поддержки, насытился динамикой, которая устремлялась к выразительным возможностям второй четверти XX века.

В Мариинском театре Люком получала партии канонического репертуара: маркитантку в «Щелкунчике», джампе в «Баядерке» и им подобные места корифеек. 2 октября 1911 года она исполнила партию Купидона в «Пробуждении Флоры», 9 декабря 1912 года дебютировала в «Коппелии», исполнив вариацию Работы. Волынский, высоко ценивший точеный танец Вагановой, писал, что Люком летает по сцене, «как птичка», но партерный танец намного бледнее ее аллегро: танцовщица постоянно «спешит к прыжку, к высокому скачку, подгоняемая внешним каким-то ветерком».[1]

Зато по службе танцовщица продвигалась медленно. В сезоне 1912/13 года одной из самых видных ее партий была вариация Гвадалквивира в ансамбле рек «Дочери фараона». Она вызвала у Волынского краткое замечание: «Люком не следует, под страхом божьей кары, выступать в танцах испанских».[2] Через три года критик и не вспомнил про свой категорический приговор, восхитившись Люком в «Арагонской хоте». Это не было его виной, ибо Люком часто удивляла неожиданностью.

В 1914 году она получила партии Жемчужины в «Коньке-горбунке», цветочницы в «Дон Кихоте», феи Канареек и Белой кошечки в «Спящей красавице». Волынский писал о Люком — Белой кошечке: «Живой талант ее блещет художественными эффектами с жеманным кокетством пополам. Но по качеству своего искусства Люком гораздо выше пустяков дивертисментного пошиба, хотя она и справляется с ними при громе аплодисментов». И продолжал уже о Люком — фее Канареек: «Это сплошные гирлянды движений по сцене, перерезаемые прыжками разных типов. Птичка порхает вперед и назад и машет крепнущими крылышками легко и красиво».[3]

В следующем году к репертуару Люком прибавились партия Гюльнары («Корсар») и pas de trois из «Лебединого озера». И «только весной 1916 года — то есть на седьмом году артистической деятельности — Люком получила наконец возможность показать себя в партии балерины,— писал биограф танцовщицы.— Ее пер-

---

[1] А. Волынский. Вариация Вагановой. «Биржевые ведомости», 1912, № 13291, 10 декабря, стр. 5.

[2] А. Волынский. «Дочь фараона». «Биржевые ведомости», 1913, № 13389, 8 февраля, стр. 5.

[3] А. Волынский. Молодое поколение балета. «Биржевые ведомости», 1914, № 14458, 27 октября, стр. 6.

вые роли — молодой девушки в фокинском «Эросе», Коломбины в «Арлекинаде» и девушки с локонами в «Ненюфаре»...»[1]

Перечень балеринских партий тогда же предполагалось продолжить. 30 сентября «Петроградский листок» сообщал, что Люком была выдвинута на главную мимическую партию в возобновляемой опере «Фенелла», однако «директор театров нашел, что артистка совершенно не подходит для роли «слепой», требующей от исполнительницы сильной и выразительной мимики». Действительно, той силы страсти, какой отличалась Фенелла у Кшесинской, получившей эту роль, Люком не дала бы. Ее Фенелла тронула бы своей доверчивостью и беззащитностью ребенка, теми качествами, что через несколько лет заставили зрителей проливать слезы над ее Жизелью и Эсмеральдой. Но и то, что осуществилось тогда, означало выход в ряды премьерш.

Волынский писал о Люком в первом ее ответственном экзамене — в партии Коломбины: «Нельзя все-таки себе представить ничего более уютно-поэтического и интимно-нежного на балетной сцене наших дней. Прежде всего самые формы танца изумительно изящны с внешней стороны и отличаются природным plié, феноменальным по гибкости и красоте... Согнется почти до самого пола и вдруг, с места, без подготовительного жеста, без поддержки кавалера, поднимется вся прямая и неподвижно замрет на секунду, как вкопанная, а потом свободно закружится или бросится в прыжки и полет через всю сцену Мариинского театра... Элевация эта вовсе не искусственно выработанная и дисциплинированная для определенных задач разными техническими ухищрениями, а природно обаятельная своею естественностью. В этом отношении Е. М. Люком не имеет среди молодых танцовщиц труппы никаких соперниц. Такой гибкости движений реалистического характера, соединенной с возможностями блестящих эффектов в воздухе, мы не встретим ни у одной из них. Особенно элевации сколько-нибудь заметной, являющейся важным атрибутом игры и пластики исполнения в гранях классического балета французской школы Петипа. И благодаря этой именно черте в таланте Е. М. Люком отдельные моменты сценического адажио производят в ее передаче иногда настоящие сенсации в театре».[2]

Люком вступала в пору уверенных успехов. После дебюта в «Эросе» критика снова отдала ей предпочтение перед другими, даже весьма признанными и популярными исполнительницами.

---

[1] Юр. Бродерсен. Елена Люком Л — М., «Искусство», 1941, стр. 9

[2] А Волынский Испытание на балерину (Е М Люком) «Биржевые ведомости», 1916 № 15503, 17 апреля, стр 5.

Кудрин писал, что «маленькая г-жа Люком нежнее и обаятельнее своих предшественниц... и кого?— балерин г-ж Кшесинской и Егоровой!!» Заканчивалась его статья напутствием-предсказанием: «Дебютом в «Эросе» г-жа Люком проложила дорогу к «Тщетной предосторожности» и «Коппелии».[1]

Но эти балеты, а с ними множество других, Люком получила уже как актриса советского музыкального театра, одна из первых и самых славных его балерин.

«Партнеры балерин»

На рубеже XIX—XX веков в петербургском балете появилось несколько талантливых классических танцовщиков, помимо братьев Легат и Фокина, о которых уже говорилось. Разнообразные по индивидуальности, они занимали давно положенное по штату место «партнера балерин». Только Нижинский, при всей краткости его работы в Мариинском театре, подорвал ограничители этого амплуа, хотя сохранились они и впоследствии, в сущности, до сих пор. Но если с 1910-х годов верность такому амплуа выдавала танцовщика, лишенного собственной творческой темы, то до реформы Фокина все вообще танцовщики должны были довольствоваться обязанностями партнера, то есть второстепенного лица в балетном спектакле.

Г. Г. Кякшт

Обязанности эти явно тяготили Георгия Георгиевича Кякшта (Кякшто) (1873—1936). Он происходил из крестьянской семьи и окончил школу в 1891 году, тремя годами позже Николая Легата и семью годами раньше Фокина. Внешние данные молодого танцовщика не отвечали идеалам времени. Кякшт не обладал стройностью и красотой Гердта, напротив, был скорее приземист и, по тогдашним понятиям, излишне мускулист. Сила, ловкость и смелость позволяли ему быть танцовщиком-виртуозом и не бояться соревнования с балериной. Примером такого танцовщика был Энрико Чекетти, создавший незадолго до выпуска Кякшта образ Голубой птицы на премьере «Спящей красавицы». Но Чекетти стукнуло сорок лет, а Кякшт был молод. «Я не застал танцующим Энрико Чекетти...— пишет Лопухов,— но Георгий Кякшт, подражавший учителю и перенявший его манеру, давал представление о Чекетти. Мастер пируэтов и револьтад... передал Кякшту «тайну» своих танцевальных головоломок».[2] Петипа приметил способного юношу и уже во втором его сезоне снял с роли Иванушки-дурачка и

---

[1] К[удрин]. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 293, 24 октября, стр. 4.

[2] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 113.

передал ему партию Голубой птицы, а с ней и партию принца Шарман, одного из претендентов на руку принцессы Авроры.

В главные роли Кякшт так и не вышел, хотя его имя все чаще поминали в печати. «Танец г-жи Кшесинской 2-й и г. Кякшта исполняется очень хорошо... Г. Кякшт может выработаться хорошим классическим танцовщиком, если отрешится от итальянской школы и бросит невозможные пируэты, сопровождаемые отрывистым дерганием головой», — писал Плещеев.[1] «Дерганием» критик называл, должно быть, вспомогательный прием виртуозной техники: в пируэте взгляд танцовщика до предельной возможности фиксирует воображаемую неподвижную точку перед собой и, оторвавшись от нее при повороте, быстро ловит ее опять; так достигалась «центровка» пируэта; позже прием этот вошел в правило.

Понемногу танцовщик приучал зрителей к новой технике. Уже через год Безобразов, увидев Кякшта в «Очарованном лесе», назвал его «прекрасным классическим танцовщиком». Критик писал: «Техника его выработана, закончена, а мягкость танцев делает их вполне приятными для глаз».[2] 13 ноября 1895 года Безобразов отметил редкий случай: Кякшта заставили повторить вариацию в pas de trois «Лебединого озера». «На нашей балетной сцене как будто повторяется тот факт, который имел место в начале нынешнего столетия: появляются превосходные танцовщики».

Факт вызвало время, как всегда, чуть опередив настоящую в этом факте нужду. Сколько бы ни блистал Кякшт в сольных вариациях, рецензенты упоминали его лишь как спутника балерины, тем более что он был желанным партнером для каждой. «Из кавалеров, танцевавших в дивертисменте (в Красносельском театре.— *В. К.*), назовем г. Кякшта, превосходного партнера г-жи Джури в pas de deux»,— замечал Безобразов в «Петербургской газете» 25 июля 1896 года. 6 сентября он писал о Кякште в «Тщетной предосторожности» с Кшесинской: «Кавалеру балерины г. Кякшту принадлежала также часть этих аплодисментов за его необыкновенную ловкость и манеру поддерживать балерину в группах». Заодно выяснилось, что Кякшт бисировал свою вариацию, и в танцах его «кроме сильно развитой и правильно поставленной техники обращает также внимание необыкновенная мягкость и изящность манер».

Кякшту мешали выдвинуться на положение премьера особенности физического склада, похожие несколько на те, что Фокин

[1] Старый балетоман [А. А. Плещеев]. Балет. «Театральный мирок», 1893, № 2, стр. 10

[2] Н. Б[езобразов]. Театральное эхо «Петербургская газета», 1894, № 256, 18 сентября, стр. 3.

обыграл потом у Нижинского. Но Кякшт, разумеется, не мог равняться с Нижинским в таланте, да и не приспело время для фокинских реформ. Потому на премьерах «серьезных» балетов Кякшту поручали партии второго плана. В «Дочери микадо» Льва Иванова он изображал персонаж со странным именем Матцудшера-Сатцуме-но-ками, в «Раймонде» — трубадура Бернара. Зато в балетных комедиях он исполнял главные роли: Пьера в «Привале кавалерии», Франца в «Коппелии», Колена в «Тщетной предосторожности». Не случайно и первой крупной ролью Нижинского в Мариинском театре был Колен.

Однако чаще всего Кякшта отмечали в классических ансамблях: pas de six в «Золушке», где он танцевал с солисткой и четырьмя аккомпанирующими им танцовщицами; pas de trois (с Павловой и Фокиным) в «Камарго»; pas de deux в первом акте «Жизели»; pas de deux в последнем акте «Дон Кихота». Безобразов писал о нем в «Петербургской газете»: «Он наиболее искусный и ловкий партнер для танцовщиц и по искусству танцев лучший в настоящее время танцовщик» (25 октября 1896; о «Золушке»); «Великолепно танцевал г. Кякшт, бисировавший свою вариацию из мелких па» (9 декабря 1896; о «Синей Бороде»); «Кавалер балерины в pas de deux г. Кякшт танцевал также великолепно, удивляя своими полетами, двойными турами в воздухе и т. п. Вариация г. Кякшта произвела полный фурор и была бисирована» (14 января 1899; о «Корсаре»).

Не все критики относились к Кякшту так благосклонно. Плещеев негодовал, когда танцовщик в «Дочери фараона» оделся под «арлекина-акробата, работающего на трапеции».[1] Другой критик, хваля Кякшта за pas de deux с Преображенской в балете «Марко Бомба», писал: «Этот танцовщик, проявлявшийся преимущественно в pas гротеско, на этот раз выступил в pas строго классического стиля... Нельзя не порадоваться, что г. Кякшт наконец отрешился от итальянского акробатизма».[2] Упреки в гротескности Кякшту доставались и от Безобразова. 6 сентября 1899 года критик отметил, что танцовщик «и в классической «Жизели» был, как всегда, гротеском».

Арлекин. Акробат. Гротеск... Нет, отсюда было еще далеко до «Петрушки» Фокина — Нижинского. Но это побудило Петипа создать для Кякшта роль Арлекина в «Арлекинаде». Арлекин был там попросту добрым малым, в затеях его не было и тени инфер-

[1] Старый балетоман [А. А. Плещеев]. Театральное эхо «Петербургская газета», 1898, № 301, 2 ноября, стр. 3.

[2] Свой. Юбилейный спектакль. «Биржевые ведомости», 1899, № 336, 7 декабря, стр. 3.

нальности. Все же отблеск его виртуозного танца мелькнул через десять лет при постановке «Карнавала». «Арлекинаду» готовили к бенефису Кшесинской, и газеты писали главным образом о виновнице торжества. Лишь один критик посвятил строчку герою балета: «Превосходным партнером балерины был г. Кякшт, который своею ловкостью и изумительными танцами много способствовал успеху балета».[1] Любопытно, что через три года в партии Арлекина выступил молодой Фокин — и не выдержал сравнения с Кякштом. «Не особенно удачна замена в роли Арлекина г. Кякшта г. Фокиным,— писал рецензент.— Бесспорно, г. Фокин танцовщик не без дарования и не без технического блеска, но все-таки г. Кякшт превосходит его своею грациозностью и танцы его носят более законченный характер».[2] В 1912 году Волынский, оценивая Арлекина — Андрианова (к которому роль перешла уже от Легата), попутно заметил: «Некогда эту роль превосходно исполнял, как рассказывала мне Е. П. Соколова, маленький и тоненький Кякшт, ныне, если не ошибаюсь, подвизающийся на каких-то заграничных сценах. Он весь сливался с прекрасно задуманной ролью и производил в ней живое впечатление». Андрианов же «совсем не подходит для клоунских жестов и танцев, в которых никогда не должна переставать петь струна трогательного комизма».[3]

16 марта 1907 года Кякшт заменил Легата в партии Альберта на представлении «Жизели» с Павловой. Назавтра Светлов объявил в «Биржевых ведомостях»: «Г. Кякшт много лучше своего предшественника. В сцене сумасшествия и смерти Жизели он показал себя прекрасным мимистом». Мнение это было вряд ли справедливым. Лирико-драматические роли не подходили Кякшту: партия Альберта за ним не закрепилась.

Кякшт пробовал себя и в самостоятельном творчестве. Он сочинял танцы для концертных выступлений с сестрой. «Следует особенно отметить вальс, сочиненный г. Кякштом и удивительно изящно исполненный»,— писал об их дуэте рецензент.[4] Постановочные опыты Кякшта сближались с практикой Легата и расширяли виртуозную технику дуэтного танца. В России Кякшт осуще-

---

[1] Е. К. Бенефис М. Ф. Кшесинской. «Новости и Биржевая газета», 1900, № 46, 15 февраля, стр. 3.

[2] Н. Ф[едоров]. Балет. «Театр и искусство», 1903, № 46, 9 ноября, стр. 860.

[3] А. Волынский. «Капризы бабочки».— «Арлекинада». «Биржевые ведомости», 1912, № 12865, 2 апреля, стр. 6

[4] Е... Мариинский театр. Спектакль в пользу Гребловской школы имени Гоголя. «Русское государство», 1906, № 63, 10 апреля, стр 3

ствлял их на сцене Красносельского театра, на петербургской и провинциальной эстраде.

Начиная с 1904 года он неоднократно гастролировал за границей. 15 августа 1909 года хроника «Петербургской газеты» сообщила: «Артист петербургского балета г. Кякшт ангажирован в Лондон, где танцует его сестра. В лице его наша сцена лишается одного из даровитых танцовщиков». Через год Кякшт признался интервьюеру: «Я бы сам остался за границей, если бы не пенсия, которую я должен выслужить в этом году».[1] Вскоре «дело» Кякшта в дирекции было закрыто с пометкой: «Уволен, согласно прошению, с 1 декабря 1910 г.»[2]

Кякшт уехал за границу и возвращался в Россию только как гастролер. В 1920 году театральная хроника сообщила: «В Вене самое видное место занимает Кякшт, состоящий балетмейстером Венского королевского театра и директором балетной труппы и школы».[3] Затем Кякшт работал балетмейстером в Буэнос-Айресе, а последние годы жизни в Литве.

М. К. Обухов

Михаил Константинович Обухов (1879—1914) окончил школу в 1898 году и, как его однокашник Фокин, в 1900 году был назначен преподавателем, но мужского класса, в балетном училище. Между тем пути двух друзей скоро разошлись. Обухова новаторство не привлекало. Он был танцовщик строго академического стиля и в репертуаре Фокина выступил лишь однажды — исполнил с Павловой вальс Cis-moll в первой редакции «Шопенианы». «Павлова и Обухов восхитительно исполнили композицию, ничего не меняя, не прибавляя и не упустив ни единой детали. Я увидал воплощение моей мечты, мечты о балете, совершенно не похожей на то, что я привык видеть на сцене Мариинского театра», — вспоминал хореограф.[4] Но во второй редакции «Шопенианы» Фокин передал партию Обухова его ученику Нижинскому, прибавив к ней сольную мазурку. Объяснялось это тем, что Обухов мало отвечал облику романтического юноши. Его уделом был виртуозный танец, в котором он добивался подлинного совершенства.

Лопухов причислял к техническим достижениям Обухова заноски entrechat-huit и даже dix.[5] Большой пируэт Обухова постоянно отмечали рецензенты. 11 января 1910 года репортер «Петер-

---

[1] Около балета. «Лилипутик», 1910, № 112, 12 сентября, стр. 5.

[2] ЦГИА, ф 487, оп. 5, д. 1715, л 229.

[3] Александр Андреев. Хроника русской театральной жизни за рубежом «Жизнь искусства», 1920, № 640—642, 24—26 декабря, стр 2

[4] М. Фокин Против течения, стр. 175

[5] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 94

бургского листка» писал после представления «Ручья» с Трефиловой: «Г. Обухов ловко поддерживал балерину и прекрасно исполнил вариацию, закончив ее блестяще большим пируэтом, который он не затруднился повторить на bis». 2 сентября, после «Ручья» с Преображенской, тот же репортер восклицал, что Обухов —«мастер по большим пируэтам. Этакий вчера завернул!»

Но вне танца, сольного или дуэтного, Обухов ничего собой не представлял. 14 октября 1909 года он впервые исполнил роль Зигфрида с Одеттой — Преображенской. «Танцовщик он отличный и профессор театрального училища. Но... ростом и внешностью не вышел»,— писал назавтра анонимный рецензент «Петербургской газеты». Через год Плещеев деликатно заметил о «Лебедином озере» в том же составе: «Г. Обухов опытный, способный и, сказал бы, аккуратный танцовщик: он именно аккуратно, точно поддерживает балерину, а в своих вариациях изящен».[1] Другие рецензенты были прямее. Критик «Петербургского листка» писал в тот же день: «Удачным кавалером балерины был г. Обухов... Он даже старается играть (в последней картине), но редко с успехом».

В 1912 году Кудрин так высказался о дебюте Обухова в «Коппелии»: «Г. Обухову досталась мимическая роль Франца. Наверно, он чувствовал себя не в своей тарелке, ведь какая ирония: он прекрасный танцовщик, а танцевать нечего, у него невыразительное лицо, а надо мимировать».[2] Потому Обухова занимали главным образом в ансамблях и сольных вариациях, а ролей в его репертуаре значилось немного. Автор некролога мог написать только, что Обухов «с большим успехом занимал амплуа первого кавалера и, между прочим, выделялся в балетах «Раймонда», «Лебединое озеро», «Коппелия» и др.»[3]

Склонности танцовщика определили направленность преподавания. В 1907 году газеты назвали выпускной спектакль «триумфом Обухова»; действительно, Обухов показал таких учеников, как Нижинский и Розай. В 1912 году из его класса вышел Семенов, в 1913 — А. Н. Обухов.

Мало того, в 1911 году к М. К. Обухову перешли и ученики выпускного класса, брошенного Фокиным на произвол судьбы. Балетные хроникеры ничего путного от этого выпуска не ожидали. 15 марта «Петербургская газета» предвещала: «О невысоких ка-

---

[1] А. Плещеев. Балет. «Петербургская газета», 1910, № 272, 4 октября, стр. 4.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер «Петербургский листок», 1912, № 333, 3 декабря, стр. 4

[3] «Биржевые ведомости», 1914, № 14353, 4 сентября, стр. 4

чествах нынешнего выпуска можно судить уже по тому, что г. Фокин, состоящий преподавателем в школе, даже не дождался экзаменационного спектакля и уехал за границу. Класс его перешел к г. Обухову».

Газетный оракул пророчествовал невпопад. Среди выпускников 1911 года были видные танцовщики. П. Н. Владимиров сразу занял положение премьера Мариинской сцены; речь о нем впереди. А. В. Гаврилов был зачислен в кордебалет, но тут же уехал за границу и поступил в труппу Дягилева, где заменял Нижинского в некоторых его ролях.

Н. П. Ивановский, тоже служивший у Дягилева в 1912—1914 годах, затем возвратился в петроградскую труппу. Статный танцовщик, обладая изысканно-благородной манерой, выдвинулся в деми-характерных партиях и пантомимных ролях, как академического, так и фокинского репертуара. После революции Ивановский совмещал работу с преподавательской деятельностью в Ленинградском хореографическом училище, художественным руководителем которого являлся в 1940—1961 годах. Специальностью педагога был бальный танец. Ивановский выступил автором первого учебного пособия на эту тему: «Бальный танец XVI—XVIII вв.» (Л.—М., «Искусство», 1948).

Ко времени выпуска названных танцовщиков первенство в репертуаре Мариинского театра уже прочно держала молодежь.

А. Р. Больм

«...Молодые артисты (г. Больм чуть ли не в первый раз появляется в ответственной роли) выказали такую зрелость и тонкость техники, которым могли бы позавидовать самые старые артисты»,— писал рецензент о Павловой и Больме в концертном pas de deux весной 1906 года.[1] Адольф-Эмилий Рудольфович Больм (1884—1951) окончил школу в 1903 году, но дальше положения корифея на первых порах не продвинулся. Причину отчасти можно уяснить из другой рецензии, опять-таки 1906 года, где речь шла о pas de deux Больма и Вагановой в последнем акте «Тщетной предосторожности». «Молодой г. Больм танцевал хорошо... у юного артиста есть элевация, руки держит хорошо»,— писал критик, но сопровождал похвалу упреком: «Зачем столько туров: классическая вариация — не гротеск».[2] Танцовщик нарушал правила академизма.

Между тем балерины охотно избирали Больма своим партнером, и критика не упускала случая кольнуть этим обстоятель-

[1] Е.. Мариинский театр. Спектакль в пользу Гребловской школы имени Гоголя. «Русское государство», 1906, № 63, 10 апреля, стр. 3

[2] Нинов. Балет. «Театр и искусство», 1906, № 40, 1 октября, стр 609

ством начальство. Светлов писал в «Биржевых ведомостях» 11 декабря 1906 года об очередном благотворительном концерте: «Гвоздем отделения было pas de trois из «Пахиты» с виртуозной г-жой Седовой, воздушной г-жой Павловой 2-й и ловким, изящным кавалером г. Больм. Г. Больм танцует прекрасно, и этого совершенно достаточно, чтобы ему ничего не давали танцевать ответственного на казенной сцене, где мы его почти не видим».

Будни казенной службы Больм скрашивал выступлениями на частных сценах, даже пытался сам ставить концертные номера. 23 января 1908 года «Биржевые ведомости» анонсировали любительский благотворительный вечер балета, для участников которого Больм поставил «Привал кавалерии» и дивертисмент. В дивертисмент вошло «несколько новых и оригинальных номеров его же сочинения».

В мае—июне 1908 года Больм стал партнером Павловой в ее первой заграничной поездке. Он имел успех. Но подлинное и полное признание пришло к нему через год в спектаклях «русского сезона». Фокин раскрыл самобытные качества этого таланта, создав для Больма партию лучника в «Половецких плясках». Экспрессия прыжка, лихая стремительность вращений, вкрадчивая гибкость и напористая сила сделали Больма непревзойденным протагонистом стихийного пляса. «Он был великолепен... — вспоминал Фокин.— Много видал я «главных воинов», но для меня Больм остался incomparable».[1] Рецензенты «сезона» называли имя Больма рядом с именами Павловой, Карсавиной, Нижинского.

Однако дирекция императорских театров продолжала Больма не замечать. Только в 1910 году он получил партию Голубой птицы, вызвав единодушные похвалы прессы. Тогда же его перевели, наконец, во вторые танцовщики с жалованьем 1200 рублей в год. «Подумаешь, до чего мизерны оклады в нашем балете! Тот же Больм получал за границей по 200 франков за спектакль»,— восклицал по этому поводу хроникер «Петербургской газеты» 21 сентября.

Не удивительно, что актер, прослуживший около десяти лет и добившийся столь ничтожных творческих и материальных результатов, согласился в 1911 году на предложение Дягилева стать постоянным артистом его труппы. Еще 3 декабря 1910 года Теляковский записал в дневнике: «Приходил ко мне сегодня артист балета Больм. Он отказывается от исполнения Синей птицы в балете «Спящая красавица», отговариваясь, что у него нет времени

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 235. Incomparable (*франц.*) — несравненный.

репетировать. Настоящая же причина та, что он обижен, зачем ему не дают ролей в очередь с Легатом и Андриановым. Я его вызывал и сказал, что старался его поддерживать, но если он теперь будет отказываться, то я его оштрафую, и чтобы на меня не рассчитывал, ибо отказы со стороны 2-го танцовщика заменить роль, исполняемую 1-м танцовщиком,— это претензии, не допускаемые ни в одной труппе». 18 марта 1911 года хроника «Петербургской газеты» сообщила: «Петербургский балет все тает и тает... Последняя потеря — г. Больм, подавший в дирекцию прошение об отставке и уволенный вчера от службы».

В 1912 году Больм исполнил в дягилевской антрепризе роль Путника из балета «Тамара». В его репертуар вошли Амун из «Клеопатры», царевич из «Жар-птицы», шах из «Шехеразады», Илларион (Ганс) из «Жизели». С того же года он стал главным репетитором труппы. В следующем году он сочинил пляску персидок для поставленной Саниным «Хованщины». В 1916 году Больм поставил заново сцену подводного царства из оперы «Садко», так как хореография Фокина была утрачена. В 1917 году, к концу очередных гастролей дягилевской труппы, «последний значительный танцовщик старшего поколения, который у нас выступал, Адольф Больм, остался в Соединенных Штатах», — вспоминал режиссер Григорьев.[1]

Больм организовал труппу «Интимный балет», где был танцовщиком и хореографом. По данным новейшей «Энциклопедии танца»,[2] он поставил в 1918 году балет «Золотой петушок», в 1919 году — «Петрушку» для Метрополитен Опера, а также танцевальные сцены для музыкальных комедий и ревю. В середине 1920-х годов Больм стал первым танцовщиком и балетмейстером оперного театра Чикаго, а в 1928 году переехал в Буэнос-Айрес. В начале 1930-х годов он работал в Голливуде, где поставил множество балетов для кинематографа. 1933 год застает его хореографом оперной труппы Сан-Франциско. Осенью 1939 года Больм работал в Театре балета — будущем Театре американского балета, готовившем первый сезон к январю 1940 года; он поставил там балет Прокофьева «Петя и волк», и поныне сохраняющийся в репертуаре труппы. В 1942—1943 годах Больм вернулся в Театр балета как балетмейстер и главный режиссер. Последней его постановкой была «Жар-птица» Стравинского (1945). Затем он поселился в Голливуде, где продолжал преподавать и работать над мемуарами «Дни танцовщика».

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 130.

[2] Anatole Chujoy and P. W. Manchester. The Dance Encyclopedia. New York, 1967, pp. 144—145.

П. Н. Владимиров

2 декабря 1906 года Теляковский писал в дневнике: «На балетных спектаклях один из учеников школы, Владимиров, занимался тем, что, уходя со сцены, показывал публике язык. Последний раз он попался Крупенскому, которому я приказал об этом сообщить инспектору. Подобная распущенность, конечно, не может быть терпима на сцене, и хорош же из него выйдет артист».

Петр Николаевич Владимиров родился в 1893 году. Значит, в 1906 году ему было тринадцать лет. Но, миновав опасный возраст, он озорничать не перестал. Б. В. Шавров, поступивший в школу в год выпуска Владимирова, рассказывает: «Мы, ученики, Владимирова обожали, потому что он к нам хорошо относился. Кончив школу, приносил и дарил нам папиросы, по сто штук сразу. По нравом он был буен — кубанский казак. В школе как-то, не желая играть на рояле, разбил кулаком стеклянную дверь. В театре бросил однажды в Крупенского серебряным портсигаром и сказал:

—Таких чиновников, как вы, пруд пруди, а таких танцовщиков, как я, поискать. . .»[1]

19 декабря 1912 года Теляковский описал драку между Владимировым и Андриановым; зачинщиком был младший. «После этой сцены оба хорошо танцевали»,— добавлял директор.

Шавров подтверждает: «Владимиров ненавидел Андрианова. Считал, что у того старая школа. Тот был с благородной манерой, зять Гердта. А Владимиров, приверженец Фокина, подражал Нижинскому. Владимиров был интереснейший танцовщик. Прекрасная форма классического танца, большой темперамент, высокий прыжок, хорошее вращение».[2]

Краткая характеристика объясняет, почему дирекция терпела своенравие танцовщика, выражавшееся не только в выходках против начальства. Борисоглебский упоминает случай, когда Владимиров, танцуя в «Пахите» pas de trois с Вагановой и Вилль, не пожелал бисировать номер, и когда партнерши повторили его вдвоем, «стоял за кулисами и смеялся».[3]

Вопреки предсказаниям Теляковского, артист из него вышел на редкость хороший.

Еще в 1909 году критика отметила Владимирова на очередном выпускном спектакле: он танцевал как раз в pas de trois из

---

1 Из беседы с Б. В. Шавровым 8 июня 1963 г.

2 Из беседы с Б. В. Шавровым 8 октября 1965 г.

3 М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр. 233

«Пахиты». «На самое видное место г. Обухов поставил ученика Владимирова, невыпускного юношу. И правильно: вот будущий артист классической школы самого благородного жанра, никакого гротеска, легкость, изящество изумительные, полет широкий, лицо выразительное»,— писал один рецензент.[1] «Из невыпускных учеников Владимиров...самый талантливый: при работе его ждет блестящая карьера незаурядного танцора-классика. Его танцы благородного стиля и чужды дешевых эффектов»,— писал другой.[2] В отчете о выпускном спектакле 1910 года Светлов упомянул невыпускника Владимирова, показавшего «великолепную технику в grande pirouett'e».[3] 27 февраля 1911 года Теляковский отметил в дневнике экзамен учеников Фокина: «Все они довольно хорошо подготовлены, особенно Владимиров».

Весной 1911 года Владимиров окончил школу и занял место только что уволенного Нижинского. Знатоки могли догадаться об этом: Кшесинская сразу же избрала юного танцовщика своим партнером. Многие считали, что он на Нижинского похож, иные говорили, что просто ему подражает.

Правы были последние, как и те, кто считал, что подражание не идет Владимирову на пользу. По сути дела он отличался от Нижинского не меньше, чем от Андрианова, «представителя старой школы», хотя актерская «родословная» связывала его и с тем, и с другим. Наследник Андрианова в ролях академического репертуара и Нижинского — в балетах Фокина, он подчинил их роли собственной индивидуальности. Индивидуальность же была такова, что партии академического плана отвечали ей все же больше, чем образы, созданные Нижинским.

Дарование Владимирова было прежде всего мужественным. В меру высокий, стройный и мускулистый, танцовщик воплощал идеал героя-любовника. В танце его все было ясно, широко, открыто, и уже самой своей определенностью это отличалось от танца Нижинского. Позы и движения Владимирова были тверды, чеканны, вихрь стремительных вращений говорил о ловкости и силе. Прыгая, танцовщик не парил в воздухе, а завоевывал и покорял пространство. Такой танец не вызывал ассоциаций с ароматом цветка, не обладал утонченной бестиальностью, не блистал молниями «инфернального». В основе его кипело стихийное геро-

---

[1] Dito. Новые балеты на экзаменационном спектакле. «Речь», 1909, № 85, 28 марта, стр. 4

[2] С Т[имофеев] Хроника. «Театр и искусство», 1909, № 14, 5 апреля, стр. 255.

[3] В. С[ветлов]. Экзаменационный балетный спектакль. «Петербургская газета», 1910, № 100, 12 апреля, стр. 4.

ическое начало, заявляя о себе в напористых и буйных темпах, в стремлении повысить виртуозность, поднять ее силовые права.

4 сентября 1911 года Владимиров дебютировал в pas de trois «Лебединого озера» и сразу привлек внимание редкой для начинающего танцовщика свободой, волевым напором, совершенством техники. 10 ноября 1913 года он первый раз исполнил роль принца Зигфрида. Рецензенты, от Кудрина до Волынского, отметили прежде всего высоту и «бурность» полета. Правда, Волынский добавил, что «танцовщик с выдающимся талантом» Владимиров — «пока еще кавалер довольно заурядный».[1] Кудрин же спустя несколько представлений объяснил эту «заурядность» подробнее: «В игре он порой допускает тривиальные жесты (предложение товарищам выпить), а иногда бывает и беспомощен (встреча с Одеттой в последней картине)».[2]

В отличие от Нижинского, всегда имевшего свою концепцию роли, Владимирова не заботил образ Зигфрида как таковой.

Зигфрид Нижинского, русским зрителям неизвестный, был беззащитно юн и романтически светел. «В пылкой разведке первого акта и трагедии последней картины на озере великолепно проявлялся его пантомимный гений. Тогда как в средней сцене,— танцы на придворном празднике,— он полностью раскрывал ресурсы своей техники, исполняя редчайшие и труднейшие комбинации с легкостью, свойственной только прирожденному виртуозу»,— писал Уитворт. Но притом биограф Нижинского находил, что если в новейших балетах его исполнительский стиль бывал «свободен и необычен», то в «Лебедином озере» танцовщик подчинял этот стиль «ортодоксальным и традиционным правилам своего искусства».[3]

Зигфрид Владимирова был традиционен именно в пантомиме, которую танцовщик «пробалтывал», как непременный, но безнадежно устарелый текст. Недаром позже Владимиров наотрез отказался от пантомимной роли принца Дезире с ее единственной деми-классической вариацией. Танец принца Зигфрида давал простор для самостоятельной интерпретации, и Владимиров презрел заданную в нем ортодоксальность. В отличие от Нижинского, он не подчинял свою виртуозность канонам академизма, а пользовался ею как орудием, ломавшим эти каноны. В таком плане чрезвычайно любопытно сопоставил трех петербургских Зигфридов

---

[1] А. Волынский. На зубок (Л. Н. Егорова). «Биржевые ведомости», 1913, № 13852, 12 ноября, стр. 5.

[2] К[уд]рин. Балет «Лебединое озеро». «Петербургский листок», 1914, № 63, 6 марта, стр 13.

[3] Geoffrey Whitworth.- The Art of Nijinsky. London, 1913, p 37.

Б. В. Шавров: «Легат делал в коде второго акта assemblée, акцентируя вслед за каждым прыжком «старообрядческую» партерную позу на croisé. Андрианов выполнял серию sissonne fondus. Владимиров стал делать подряд grandes jetés и вызвал скандал. «Как это принц скачет, будто простолюдин!» Такова была реакция на новшество».[1]

Едва ли сам по себе отбор движений встревожил балетных ортодоксов. Причиной скорее была напористая, «взрывчатая» динамика подачи. Принца — Легата, склоненного в реверансе, и принца — Андрианова, приседающего после каждого невысокого взлета, сменил «простолюдин» Владимирова, который пренебрегал придворной церемонией, вольно взмывал над ней.

Вольность возмущала. Но она и предваряла будущее. Новшество Владимирова привилось, а исполнители, пришедшие после, сгладили швы и сделали порывистый прыжок чертой пылкой романтической натуры Зигфрида.

По словам Шаврова, Владимирову принадлежали и другие новшества в партиях академического репертуара. Некоторые действительно выходили за грань балетного искусства, попросту отдавая цирком. К их числу принадлежала, например, поддержка в партии раба из «Корсара». Раб — Владимиров, подняв на грудь Медору—Смирнову, брал ее зубами за корсаж и разводил руки. Иные же поддержки обогатили образ и стали потом его неотъемлемой частью. Таково jeté entrelacé балерины в начале второго акта «Жизели», заменившее переносы ее партнером с места на место: задержанная в воздухе на руках партнера, она словно повисает над ним в полете.

Каковы бы ни были «изобретения» Владимирова, они выдавали наличие собственной темы танцовщика — по преимуществу героической. Эта тема заявляла о себе в танцах знаменитой «четверки» из последнего акта «Раймонды», где, по словам Светлова, был «лучше всех» Владимиров.[2] Она проступала в pas de trois «Пахиты». В 1912 году Волынский описал «огненные» заноски Владимирова «в отдельном клочке танца, с легкими скачками по всей сцене и партерными кругами под самый конец».[3] А в 1914 году Левинсон, рецензируя «Пахиту», заявил: «Я должен отвести первое место г. Владимирову. Решаюсь утверждать, что в лице молодого артиста, лишь года два-три тому назад смущенно, по-уче-

---

[1] Из беседы с Б. В. Шавровым 20 мая 1964 г.

[2] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1911, № 327, 28 ноября, стр. 6

[3] А Волынский. Бриллиантовые заноски. «Биржевые ведомости», 1912, № 13317, 27 декабря, стр. 6.

нически дебютировавшего в «Пробуждении Флоры», мы приветствовали вчера *первого классического танцовщика мира.* Какое счастье для него, что судьба не бросила его в первые же годы в водоворот заграничных авантюр, в которых Нижинский растрачивает такие большие возможности. Странно сказать, но на нашей скудеющей сцене первенство постепенно переходит от балерин к танцовщикам».[1]

Все же как раз лавры Нижинского не давали Владимирову покоя. Нижинский был для него единственным образцом. Но стихийный героический темперамент поминутно прорывался против воли танцовщика. Порой этот темперамент попросту вступал в конфликт с попытками Владимирова выработать стиль и манеру, заданные танцем Нижинского.

Это бросалось в глаза и озадачивало знатоков.

Уместно сравнить, например, мнения Левинсона и Волынского о Владимирове в партиях купца и раба из «Корсара». Оба отвели танцовщику центральное место в рецензиях на бенефис кордебалета, состоявшийся 21 декабря 1914 года, где он был партнером Преображенской — Медоры и Егоровой — невольницы.

Левинсон писал: «Большое впечатление произвели г-жа Егорова и г. Владимиров в бравурном «pas d'esclave»; стремительными прыжками несясь вперед по диагонали, покрывая в три скачка всю сцену, Владимиров на бегу высоко выносит танцовщицу; прием этот повторяется с возрастающим эффектом; потом в вариации г-жи Егоровой бурный порыв растворяется в мелкой зыби разнообразных кругов; кавалер же вновь пересекает сцену грандиозными прыжками и, вместо того чтобы опуститься на одну ногу, с размаха садится наземь в характерной восточной позе с поджатыми ногами. Очень интересен Владимиров и в своеобразном adagio из pas de six второго действия, где вторит г-же Преображенской женственно плавными арабесками».[2]

Волынский подтвердил, что pas d'esclave прошло «бесподобно», но тут же упрекнул Владимирова: «Играя партию рабовладельца, выведшего на базар свою невольницу, артист несколько изменил в этом месте классическую постановку Мариуса Петипа и придал ей оттенок красочности, которого не имел в виду балетмейстер». В укор танцовщику Волынский ставил как раз то, что ценил Левинсон: порыв вперед, «не идущий к темпам мечтательного дуэта», «эффектные падения на одно колено или же со скрещенными на

---

[1] Андрей Левинсон. «Пахита», «Речь», 1914, № 326, 2 декабря, стр. 5.

[2] Андрей Левинсон. Бенефис кордебалета. «Корсар» «Речь», 1914, № 347, 23 декабря, стр. 5.

полу ногами». Признавая самостоятельную ценность танца, отливающего «блеском тяжелого, но яркого темперамента», говоря, что «экспрессия лица и жестикуляция рук производят впечатление разнообразием своих нюансов», Волынский, однако, заключал: «При общей талантливости в проведении хореографического номера... аккомпанирующий танец кавалера мало гармонирует здесь все-таки с танцами дамы, не отступающими от рисунков Петипа ни на шаг».[1]

Два ведущих критика, соглашаясь или расходясь с исполнителем, запечатлели в самом начале тот процесс переосмысления мужского классического танца, что вскоре прервался и был продолжен и развит уже на советской сцене. С одной стороны, элементы фокинского стиля начинали внедряться в академический танец. В канонические формы проникали стилизованные приемы: восточная сидячая поза со скрещенными ногами, свободная пластика рук, опять-таки «по-восточному» прижатых к груди или согнутых к плечам. С другой стороны, намечалась тяга к героизации — в ломке установленных темпов, в бравурности полетов и вихре вращений.

Еще нагляднее этот процесс заявлял о себе в балете «Талисман», где Владимиров унаследовал от Нижинского роль Вайю. «Он настоящий бог ветра: порывист, свободен в движениях, он носится по сцене», — отмечал один рецензент.[2] «Полеты бога ветра Вайю, при всей сценической условности, имеют какой-то стихийный характер», — писал другой.[3] Левинсон в 1916 году возмутился тем, что «очень даровитый и на диво пропорциональный, но несносно аффектированный и развязный танцовщик... счел приличным указывать дирижеру темпы щелканьем пальцев».[4] Впрочем, в 1918 году и он приветствовал «соединение экзотической живописности индусского юноши и буйного стремления стихийного духа».[5] О тех средствах, с помощью которых Владимиров добивался внешней живописности и внутренней выразительности образа, критик успел позабыть.

Но еще в 1916 году Плещеев набросал портрет Владимирова в «Талисмане», дающий все поводы считать артиста выразителем

---

[1] А. Волынский. В мире чудесного и фантастического. «Биржевые ведомости», 1914, № 14580, 29 декабря, стр. 6.

[2] «Талисман». «Петербургский листок», 1914, № 33, 3 февраля, стр. 4.

[3] К[уд]р и н. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1916, № 17, 18 января, стр. 4.

[4] Андрей Левинсон М. Ф. Кшесинская в «Талисмане». «Речь», 1916, № 18, 19 января, стр. 5.

[5] Андрей Левинсон. Утраченный талисман (Бенефис кордебалета). «Жизнь искусства», 1918, № 45, 25 декабря, стр. 2.

завтрашних тенденций русского мужского танца. Плещеев писал: «Это дарование оригинальное, самобытное. Я иду дальше его танцев.. буйных, как ветер. Владимиров — новый человек на балетной сцене: он актер, не похожий здесь на других. Он вносит жизнь, старается осветить по-своему создаваемые образы. Когда я знакомился с этим молодым исполнителем, он мне показался несколько угловатым по своим движениям, но в этой угловатости или в манере держаться как-то особенно проглядывала своя грация».[1]

Старейший балетный критик того времени угадал качества стихийно нарождавшегося стиля, что утвердились потом. В 1920-х годах Алексей Ермолаев, встретившись с тем же богом Вайю, довел до предела ураганный огонь темпов и обнажил угловатую резкость взлетов. В 1930-х годах Вахтанг Чабукиани ввел характерный револьтад в партию раба из «Корсара», а в партии Солора из «Баядерки», где Владимирова вышучивали за «пропаганду авиации среди индусов»,[2] перенес в воздух сидячую позу со скрещенными ногами.

Неосознанность, стихийность поисков Владимирова то и дело сталкивала противоположное: мужественную природу танца и желание подчинить эту природу женственно стилизованной манере. Противоречие вызывало спорность оценок. «Альберт — г. Владимиров побивает рекорды балетного воздухоплавания,— твердил Кудрин полюбившийся мотив.— Но почему он изображает Альберта таким женоподобным, к чему он жеманничает? Получается не Альберт, а какая-то барышня, переодетая в мужской костюм».[3] Рецензия Левинсона давала ответ на вопрос, поставленный Кудриным. В ней говорилось: «У г. Владимирова — мужественная красота сильного юноши, с выпуклой и напряженной мускулатурой; его высокий прыжок патетичен и эффектен; портит молодого артиста навязчивая идея соревнования с Нижинским... Жеманная жестикуляция и женственная пластика, стилизованные движения из «Египетских ночей» не имеют с подлинным стилем «Жизели» никаких касаний».[4]

Волынский терпимее судил об Альберте — Владимирове. Критик предпочел танцовщика двум ведущим балеринам. 13 ноября

---

[1] А. Плещеев. На юбилейном спектакле М. Ф Кшесинской. «Новое время», 1916, № 14354, 23 февраля, стр. 6.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок, 1916, № 308, 8 ноября, стр. 5.

[3] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1914, № 302, 3 ноября, стр. 3.

[4] Андрей Левинсон. «Жизель». «Речь», 1914, № 298, 4 ноября, стр. 5.

1914 года он заявил в «Биржевых ведомостях» после «Жизели» с Карсавиной: «Прыжками орленка Владимиров совершенно заслоняет тут собою артистку, от природы лишенную какой бы то ни было элевации». Едва ли случайно сравнение с орленком. Еще в одном случае Волынский применил тот же образ — когда писал о вариациях Вагановой на петербургской сцене. Только два эти исполнителя предвосхищали возможности героической трактовки в сфере чистого классического та́нца.

19 апреля 1916 года Волынский раскритиковал Жизель Кшесинской, в частности за то, что прыжок ее не легок. «По уровню своему он, кроме того, рядом с виртуозными прыжками Владимирова кажется особенно незначительным. Но Владимиров тут, кстати сказать, и вообще, как и в дальнейших танцах обоих актов, выразительно талантлив во многих отношениях. Бесподобный кавалер. Сила жеста заметная и гипнотизирующая. Минутами — порыв и страсть. При некоторой вылощенности манеры держать корпус и почти по-женски вибрировать руками облик роли очерчен у него в целом все-таки полно и выдержанно».

Зато Левинсон и Волынский единодушно порицали Владимирова в главной роли балета «Арлекинада». Причиной тому была попытка танцовщика подменить бесхитростный юмор и открытый темперамент персонажа итальянского народного карнавала изыском персонажа из «Карнавала» Фокина, стилистикой и техникой танца Нижинского. Задача была вдвойне нарочитой: она не отвечала, во-первых, общей сценической задаче, во-вторых — индивидуальности исполнителя.

«Г. Владимиров решил исполнить серенаду «по-своему», то есть совершенно вне музыки, с преувеличенной резвостью, с трюками и рекордами ненужных здесь вовсе высоких прыжков, с полным непониманием стиля»,— писал Левинсон о центральном моменте роли Арлекина. Он задавал риторический вопрос: «Да и какое же это «по-своему», если все новые ужимки Арлекина лишь бестактный плагиат у Фокина? Г. Владимиров вздумал в балете «Арлекинада» дать точную копию с Нижинского в «Карнавале» Шумана. Мало ли что за суетные мысли могут прийти в голову молодому артисту».[1]

Волынский еще строже бранил Владимирова. Он писал 11 декабря 1914 года: «Такой грубо нелепой гимнастики с примесью клоунской развязности я никак не ожидал от молодого солиста. Бессмысленные прыжки на протяжении двух длинных картин. Тан-

[1] Андрей Левинсон. «Арлекинада». «Речь», 1914, № 333, 9 декабря, стр. 5.

цовщик скачет пьяным сатиром и машет кистями рук в духе фокинских стилизаций». 28 марта 1916 года Волынский назвал Арлекина — Владимирова паяцем из шуманского «Карнавала»: «Слишком артист суетится. Несмотря на кабриоли, на выше головы распластанные руки, на искривленные прыжки с непременного разбега, толка все-таки не выходит никакого».

Однако другие критики восхищались этими виртуозными рекордами. Кудрин — вариацией в эпизоде «Ловля жаворонков», включавшей комбинации сложных прыжков и заканчиваемой «многотрудным пируэтом на одной ноге». Плещеев — pas de deux на музыку Rondo capriccioso Сен-Санса, которое Фокин вставил в «Арлекинаду» для Кшесинской и Владимирова: «Танцовщику предоставлено положение, одинаковое с балериной, он все время является действующим лицом».

Владимирова, между тем, рецензии не интересовали. За пять лет, прошедших после выпуска, он утвердился как премьер, любимец публики, которого предпочитали даже балеринам. В 1914 году он прибавил к петербургским успехам лавры, добытые на гастролях в Лондоне, заменив у Дягилева Нижинского. Григорьев отметил представление «Клеопатры», сохранившееся в его памяти «благодаря необычайному блеску танца Владимирова в партии негра-раба — старой партии Нижинского».[1] Высокое мнение танцовщика о себе росло. Он выходил на сцену, не считаясь со стилем постановки и интересами ансамбля. Это распространялось и на фокинский репертуар. Фокин огорчался, что Владимиров в «Сильфидах» делал «большой поклон, проводя руки от груди почти до полу», перенеся его туда из вариации раба в «Павильоне Армиды». Балетмейстер писал: «Жест этот так въелся в балет «Сильфиды», что я почти бессилен бороться с ним».[2]

Ученик и горячий сторонник Фокина, Владимиров невольно выдавал эфемерность живописных зарисовок этого хореографа. Из похвал, расточавшихся Владимирову в «Армиде», явствовало, что он отлично танцевал. Волынский писал 12 сентября 1912 года о его «больших стремительных прыжках», о пируэтах, которые «он исполняет с мастерством», о финале вариации, где «с па фуэте Владимиров гибким движением тела переходит на картинно выдержанный арабеск». Туры, пируэты, кабриоли Владимирова в «Армиде» восхищали всех. Скупой на похвалы Теляковский записал в дневнике 15 сентября 1913 года: «Очень хорошо танцевал Владимиров, он напоминает Нижинского». Однако Волынский,

---

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 110.

[2] М. Фокин. Против течення, стр. 216—217.

говоря как раз о том же выступлении, начал с того, что вариация Владимирова — раба «бьет на яркие эффекты», и заключил: «Владимиров исполняет ее с блеском холодного гимнаста, ударяясь постоянно в риторику преувеличений под пластический стиль Нижинского».[1]

Но как бы ни стремился Владимиров подражать Нижинскому, он неизменно впадал в две крайности: или риторически преувеличивал непринужденное изящество стилизованных персонажей, или начисто его снимал. И все-таки индивидуальность танцовщика была настолько незаурядна, что из попыток совместить противоположности складывался самостоятельный стиль. Эмблемой стиля явился Эрос в одноименном балете Фокина.

Образ этот, казалось бы, продолжал ряд образов Нижинского и, однако, был на них не похож. Напротив, он объяснял, почему Владимиров терпел поражения, когда стремился Нижинскому подражать. Больше того, он позволял установить феномен искусства Нижинского — объективированность, бесстрастность самых чувственных его воплощений, от капризного пажа Армиды, неуловимого Призрака розы и Нарцисса, встревоженного собственной красотой, до выхоленного зверя — раба «Шехеразады», до фавна, удивленного пробуждением плоти, и теннисиста «Игр», озадаченного неосознанным кокетством партнерш. Он пояснял прошлые и последующие неудачи Владимирова при встрече с иными шедеврами Нижинского. Примечательно, что Волынский осудил дебют Владимирова в «Призраке розы» за акробатизм прыжков, не озаренных вдохновением. «Это нечто кинематографическое по головоломности, но довольно все-таки бездушное по своему выражению... — писал он.— Нет у Владимирова того артистического трепета в теле, какой всегда чувствуется у Нижинского. Тот взвивается птицей и, остановившись на полу, кажется насквозь пронизанным с головы до ног светом только что пережитого подъема настроения. У Владимирова же однообразные прыжки кончаются обыкновенно прозаически».[2] Упрек был верен применительно к партии Призрака розы, но несправедлив в целом. Индивидуальность Владимирова прозаической не была, при том что отличалась от индивидуальности Нижинского. Позже Левинсон подтвердил взгляд Волынского, заметив: «Он произвел здесь впечатление пустого места».[3] Только

---

[1] А. Волынский. Балетные катастрофы («Павнльон Армиды»). «Биржевые ведомости», 1913, № 13760, 19 сентября, стр. 4.

[2] А. Волынский. «Видение розы».— Нижинскнй и Владнмиров.— Мозаика. «Биржевые ведомости», 1914, № 14245, 11 июля, стр. 3.

[3] Андр. Л[евинсо]н. Балетные буднн. «Жнзнь искусства», 1918, № 43, 21 декабря, стр. 1.

этого и можно было ожидать в «Призраке розы» от танцовщика, творческой темой которого стала страсть, выраженная, по слову того же Левинсона, в разных ее «ипостасях».

Месяцем ранее Левинсон наметил три «ипостаси» темы: ими были Арлекин из «Карнавала», юноша из «Шопенианы» и Эрос. Хотя тема была вынесена в название только одного балета, «во всех художником явлена была «страстная и странная» природа властительного божества». Страсть, как основу образа Эроса, Левинсон усматривал в «томной и надменной пластике актера, свободной, несмотря на помеху крыльев, округло женственной — как женственны эллинские эфебы Праксителя или Аполлон Саврохтон». Владимиров, бледный, в гриме ожившего мрамора, укрощал «буйное кипение сил». Колени его статуи были полусогнуты «в позе сладострастного отдыха», а руки плавно закруглялись в «венчик» над наклоненной головой. «Его Арлекин в «Карнавале» по Шуману — не новый ли иронический лик той же сущности?»—вопрошал критик и объяснял эту сущность «вечного Эроса под полумаской бергамского затейника»: «В комических изломах формы, вывернутой наизнанку, в молниеносных отрезках парадоксальных движений, в насмешливом смерче пируэтов, щелкании ладошей, топотке башмаков — во всей этой неуловимой солнечности «зайчика» на стене является очарованной Психее волшебство Любви». Арлекин Нижинского выдавал призрачность чувств, издевался над ними. Арлекин Владимирова утверждал земную, плотскую реальность любви. Полнота чувств заявляла о себе и в «вывернутой наизнанку», но «солнечной» форме танца Арлекина, и в «смутных вожделениях» юноши из «Шопенианы» и прежде всего — во властной чувственности Эроса, по «подсказу» которой «строилось все действие балета».[1]

Действие «Эроса» было задумано как парафраз «Призрака розы». Так же засыпала героиня, так же на грани яви и сна влетал к ней волшебный герой, так же, очнувшись, она находила вещественную память о нем: в «Призраке розы»— увядший цветок, в «Эросе»— осколки статуи.

Но уже в экспозиции обоих балетов одинаково сказывалась разница исполнительского подхода. Нижинский прилетал бесплотным духом, и его безусильные порхания создавали образ аромата, готового вот-вот раствориться, истаять. Владимиров демонстрировал силу прыжка. Нижинскому «воздух мешал опуститься на землю», Владимиров воздух покорял. Недаром Солянников назвал

---

[1] Андрей Левинсон. Лики Эроса. «Жизнь искусства», 1918, № 21, 23 ноября, стр 4.

прыжок Владимирова феноменальным, вспоминая, как его Эрос «одним взлетом перелетал по сцене большое расстояние и падал на одно колено на диван подле спящей девушки». Солянников утверждал: «Эти полеты раскрывали образ, а не затемняли его»,[1] как действительно затемняли иные «бессмысленные» прыжки Владимирова образную суть «Арлекинады».

При всем том «солнечность» и вызывающая властность искусства Владимирова давали новый и суженный поворот темы Нижинского. Не посягая на внутренние противоречия этой темы, твердившей о стремлении к прекрасному и о неуловимости его, танец Владимирова закреплял момент искусственной, невзаправдашней, эфемерной красоты. Ибо солнечность Арлекина оставалась все же лишь солнечностью зайчика на стене, и недаром Эрос Владимирова, по словам Солянникова, был «томным, изнеженным божком», а Левинсону виделась там женственность эллинских эфебов. Критик был бы еще ближе к истине, если бы говорил не об эллинстве, а об эллинизме: Владимиров явил собою законченный тип танцовщика времен заката русского балета, в канун крутых перемен. Закат был великолепен. Сумеречное содержание не исключало блеска утонченных форм. Здоровый от природы творческий организм Владимирова превратился путем искусственных прививок в изысканное украшение оранжереи. Кубанский казак, чью буйную натуру не могли не стеснять бутафорские крылья Эроса, все же заменил ими крылья орленка. Того требовало время — короткий балетный век.

Пятнадцать лет, отделяющие выпуск Петра Владимирова от выпуска Алексея Ермолаева, век этот, собственно, и составили. Ведь уже через шесть лет после выпуска танцовщика из школы рецензент констатировал: «Прежняя легкость у г. Владимирова исчезла».[2]

Осенью 1919 года Владимиров покинул Россию. Еще летом театральная хроника сообщала: «Балетные спектакли в Мариинском театре закрылись 1 июня «Раймондой» с участием Е. А. Смирновой и П. Н. Владимирова».[3] А в обзоре следующего сезона Д. И. Лешков отметил: «Петроградская балетная труппа, состоявшая обычно в прежние годы из 212—228 человек, в сезон 1919/20 года уменьшилась до 134 человек, фактически принимавших участие в спектаклях».

---

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч II, стр. 278.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1917, № 108, 4 мая, стр. 13.

[3] «Бирюч петроградских государственных театров», 1919, июнь — август, стр. 180.

Особенно оскудел мужской состав труппы. «Истинным спасителем положения явился А. И. Вильтзак, в чрезвычайно короткое время разучивший целый ряд ответственнейших ролей и вынесший буквально на своих плечах тяжесть почти всего репертуара», — писал Лешков.[1]

После двухлетних скитаний Владимиров вступил в труппу Дягилева и 2 ноября 1921 года исполнил роль принца в «Спящей красавице», ту самую роль, которой пренебрегал в годы премьерства на петербургской казенной сцене. В следующем году Владимиров ушел от Дягилева, но осенью 1925 года вернулся, заменив выбывшего из труппы премьера Антона Долина в некоторых его ролях. В 1928 году он танцевал с Анной Павловой, и английский танцовщик Альджеранов вспоминает его как одного из лучших Альбертов, партнеров Павловой.[2]

1 января 1934 года в Нью-Йорке открылась Школа американского балета Баланчин возглавил группу преподавателей, «очень маленькую группу, так как она состояла из двух только человек»,— пишет Бернард Тейпер, биограф Баланчина «Младших учила Дороти Литлфилд, юная танцовщица из Филадельфии, старших — Петр Владимиров. Этот выдающийся танцовщик достался школе по чистой случайности. Когда школа формировалась, он оказался в Нью-Йорке в составе небольшой труппы, которую привез в Америку Лифарь, и был недоволен ею. Баланчин всегда восхищался Владимировым и считал счастьем заполучить его для школы. Балет — искусство образцовых примеров. Учебники неспособны заменить учителя, олицетворяющего связь традиций. Для неопытных американских учеников, которым еще предстояло поступить в школу, даже манера Владимирова держаться была уроком по основам этой традиции в классическом танце».[3]

Жена Владимирова, Ф. Л. Дубровская, поныне преподает в Школе американского балета. Владимиров покинул эту школу в октябре 1967 года. «Пьер Владимиров уходит в отставку после 32 лет преподавания. . .— оповестила ежемесячная нью-йоркская газета «Данс ньюс».— Он ушел по собственному желанию, объявив директору и коллегам, что они могут рассчитывать на него в случае необходимости».[4] 26 ноября 1970 года П. Н. Владимиров скончался в Нью-Йорке.

---

[1] Д Л[ешков] Балет. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб II, 1920, стр 381

[2] H Algeranoff My Years with Pavlova London, 1957, p 113

[3] Bernard Taper Balanchine, p 165

[4] Pierre Vladimiroff retires from teaching after 32 years „Dance News“, 1967, vol. LI, Nr. 2, October, p. 1.

В. А. Семенов

Танцовщик А. В. Лопухов вспоминал о своих школьных временах, что один из лучших воспитанников — Семенов «категорически отказался заниматься у Фокина. Семенов упорно продолжал учиться у М. Обухова»[1] Лопухов приписывал это интригам школьных учителей-«староверов». Сам он считал Фокина замечательным педагогом. Но именно то, что нравилось в Фокине крупнейшему характерному танцовщику Андрею Лопухову,— попытка раскрепостить классический танец от его строгих правил,— должно было не устраивать Семенова, сторонника чистейшего академизма.

Виктор Александрович Семенов (1892—1944) окончил школу сравнительно поздно — двадцати лет. Еще в 1910 году Светлов, отметив предвыпускного ученика Владимирова, упомянул «и о воспитаннике Семенове, изящном и виртуозном танцовщике, исполнение которого отличается благородной мягкостью».[2] 6 апреля 1912 года Теляковский записал после экзаменационного спектакля: «Выпуск этого года довольно слабый, и лишь один танцовщик Семенов представляет из себя интерес». Кудрин после повторного спектакля высказался о Семенове — пастушке в хореографической картинке Куличевской «Весенние грезы» на музыку Дриго: «Семенов блеснул прекрасным баллоном и даже многим напомнил г. Нижинского. Пожалуй, это самый талантливый представитель нынешнего выпуска».[3]

Нижинского молодой танцовщик напоминал только воздушностью полетов, отличаясь от него подчеркнутым равнодушием ко всему, что не относилось к технике танца. Все его внимание уходило на выработку виртуозности, подобной виртуозности музыканта-инструменталиста. Ф. В. Лопухов утверждает, что в 1920-х годах Семенов стал «лучшим классическим танцовщиком лирического плана». Но, находя у него «большой прыжок с баллоном, исключительно мягкое плие», Лопухов указывает: «Мимикой он не отличался, и пантомимные сцены, к сожалению, значительно уступали танцевальным».[4]

Это не было заметно поначалу, пока Семенов на правах новичка исполнял чисто танцевальные партии. Однако Волынский и тут разглядел его достоинства и недостатки. Он одобрил Семе-

---

[1] Цит. по кн.: М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр. 214.

[2] В. С[ветлов]. Экзаменационный балетный спектакль. «Петербургская газета», 1910, № 100, 12 апреля, стр. 4.

[3] К[удр]ин. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1912, № 113, 26 апреля, стр. 15.

[4] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 196—197.

нова в pas de trois из «Пахиты» — этом пробном камне таланта: «Юный артист танцует прекрасно, прямо со школьной скамьи. От пола он отделяется с легкостью необыкновенною. Скрещивания ног в воздухе или сведéние в ассамбле он производит мягко, тихо по-женски. При этом летает он по сцене не хуже Нижинского».[1] Через месяц критик внимательнее присмотрелся к танцовщику: «Семенов, уклонившись от рисунка Иогансона, все же захватил публику женственно мягкими полетами по сцене. Но голова, корпус и руки артиста еще не вибрируют. При этом, делая разбег, Семенов не всегда стремится вперед вместе с оркестром».[2] Замечания попадали в цель. Редкая податливость ног позволяла Семенову мягко и высоко взвиваться в воздух и, задержавшись там, бесшумно опускаться. Но он долго еще сохранял негибкие, «неодухотворенные» руки и корпус. Его танец и на сцене напоминал о классной выучке. Это особенно проступало в партерной технике аккуратных пируэтов, в затверженных перед зеркалом позах. Оттого и появлялось впечатление «отдельности» танца от музыки — не из-за темпо-ритмических несоответствий, а от безразличия к ее внутренним посылам.

Все же Семенов срывал успех в виртуозных партиях. В Голубой птице Семенов, «ни с кем не сравнимый по природной мягкости пластики и большущему прыжку, взвивался в воздух без всякой заметной отдачи и застревал там с такой легкостью, будто на несколько мгновений обретал невесомость».[3] В Гении вод танцовщик пересекал сцену тремя жете по диагонали, словно поглощая пространство, и опускался в безупречную пятую позицию в воздушных повторах двойных туров: «Гений вод — г. Семенов танцевал почти идеально: воздушно, пластично, красиво»,— писал Кудрин в «Петроградском листке» 19 сентября 1916 года. Волынский хвалил его назавтра в «Биржевых ведомостях» за искусную поддержку партнерши — Вилль. «Семенов,— утверждал критик,— переносит танцовщицу к рампе, как перышко: без напряжения, не подчеркивая своего присутствия, не показывая своих сил, как это делает обыкновенно, ошибаясь в расчете сценических эффектов, товарищ его по элевации Владимиров... Техника артиста изумительна. Без разбега он отталкивается от пола и замирает в воздухе наподобие Нижинского... Полет настоящий — высокий и с длительным баллоном».

---

[1] А. Волынский. Idem, semper idem [То же, всегда то же] («Пахита»), «Биржевые ведомости», 1913, № 13339, 10 января, стр. 5.

[2] А. Волынский «Дочь фараона». «Биржевые ведомости», 1913, № 13389, 8 февраля, стр. 5.

[3] М. Михайлов Жизнь в балете, стр. 137—138.

Семенов рано получил ведущие роли — Альберта в «Жизели», Таора в «Дочери фараона», Зигфрида в «Лебедином озере», Феба в «Эсмеральде». Но он наотрез отказывался от балетов Фокина, не исключая даже «Шопенианы». По словам Б. В. Шаврова, Семенов считал, что в мужской партии «Шопенианы» Фокин злоупотребил приемом plié, что расслабляет колени и «сажает исполнителя на ноги».[1] А главное, тут сказалось общее неприятие фокинской реформы учеником Легата и Обухова. Фетишем Семенова оставался классический танец в незыблемости его структурных форм и приемов. Исполнителю были глубоко безразличны сюжетные перипетии балетов, как правило, переданные в пантомиме: он одинаково «щеголял высокими полетами» и в роли Зигфрида, и в роли Таора. Достигнув зенита, Семенов возвел бесстрастие своих героев в принцип. И если некогда его упрекали в том, что партию Альберта он «танцевал легко, играл — слабо»,[2] то теперь критики рассматривали холодность Альберта — Семенова как своеобразную концепцию роли и, больше того, как черту исполнительского стиля.

Уже в 1920-е годы критик Петр Сторицын писал: «Семенов, конечно,— феномен, техника у него выдающаяся, природные способности к полетам исключительные. Нельзя подобрать достаточно сильных превосходных степеней, лестных выражений, чтобы воздать должное механической части дела. Но на механике всё и кончается; вне механики — Семенова нет. Не только артиста, простого человека в нем не видно. Уйти со сцены как человек он не умеет и делает это с потрясающей деревянностью. Кажется, что это — превосходный автомат, аэроплан, летательный снаряд, стрела,— какой хотите предмет усовершенствованной техники, но *предмет*».[3]

Механика танца выдвигалась как постоянная величина в противовес преходящим и стертым приемам пантомимы, пока не народился новый стиль актерского мастерства. Впрочем, танец как главное и единственное выразительное средство спектакля уже интересовал тогда и хореографов. Например, Ф. В. Лопухов поставил в 1920-х годах танцсимфонию «Величие мироздания» и балет «Красный вихрь»: в последнем Семенов исполнял сольную партию.

Совершенная техника Семенова-танцовщика определила его блестящие качества учителя. После революции Семенов был ди-

---

[1] Из беседы с Б. В. Шавровым 20 мая 1964 г.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер «Петроградский листок», 1916 № 310, 10 ноября, стр. 13.

[3] Петр Сторицын «Жизель» Бенефис А. М. Монахова. «Последние новости», 1923, № 3, 20 января, стр. 3.

ректором Ленинградского хореографического училища. В 1931 году он покинул сцену и переехал в Москву, где стал художественным руководителем училища Большого театра.

А. Н. Обухов

Весной 1913 года окончил Петербургское театральное училище Анатолий Николаевич Обухов (1895—1962). Одаренный ученик М. К. Обухова и Н. Г. Легата, он превосходно владел техникой классического танца. И хотя он пришел в труппу после Владимирова и Семенова, ему сразу стали поручать ответственные сольные партии: pas de trois в «Лебедином озере», Голубую птицу в «Спящей красавице». После pas de deux в «Жизели», которое Обухов исполнил с Гердт в первом своем сезоне, Волынский отнес новичка «к лучшим танцовщикам балетной труппы. При своем рисунке необычайной яркости и уверенности, туры его в воздухе отличаются красотой, а пируэты обычной формы, исполняемые с расчетом кругов и форса, поражают своею устойчивостью. Не сорвется с места ни на шаг. Иногда Обухов с больших прыжков останавливается, точно вонзившись в пол ногой. Но и орнамент заносок у него разделан с блеском картинности, способной захватить и увлечь весь театральный зал».[1] Летом 1914 года Павлова избрала его партнером на своих последних русских гастролях. «Несомненно талантлив кавалер Павловой в этом танце Обухов 2-й. Правда, в его движениях еще очень много робкого и неуверенного, но «классический кавалер» из него выработается первоклассный»,— писал московский хроникер о «Вальсе-каприс» Рубинштейна.[2]

Действительно, неопытность подводила иной раз Обухова, и рецензенты, нет-нет, да отмечали его срывы в рано доставшихся партиях. Но постоянная практика была полезна, помогала набирать мастерство. Уже в начале второго сезона Левинсон поставил Обухова рядом с признанным премьером: «А. Обухов и Владимиров — таланты далеко не обыкновенного масштаба. Вариация Обухова в первом действии была безукоризненна; танцовщик с отроческими очертаниями и детским лицом, с настоящей воздушностью и четкой артикуляцией танца удивляет своим снисходительным пренебрежением к большим трудностям»,— писал критик после «Жизели»,[3] где Владимиров был Альбертом, а Обухов танцевал в pas de deux.

---

[1] А. Волынский. Вне кафешантана. «Биржевые ведомости», 1914, № 13961, 20 января, стр. 5.

[2] И. Ш[нейдер]. Вечер Анны Павловой. «Рампа и жизнь», 1914, № 23, 8 июня, стр. 9.

[3] Андрей Левинсон. «Жизель». «Речь», 1914, № 298, 4 ноября, стр. 5.

Отроческая непосредственность была отличительной чертой таланта Обухова. По словам Ф. И. Блинова, он «уступал Владимирову в виртуозной силе, а также по размаху и темпераменту, и у него не было такой исключительной элевации и баллона, как у Семенова. Но это отнюдь не мешало Обухову по справедливости считаться первоклассным танцовщиком. Его мягкие, пластичные танцы были прелестны. Обухов тяготел больше к лирическим ролям».[1] В самом деле, если мужественный стиль Владимирова развили потом Ермолаев и Чабукиани, то лирический стиль Обухова отозвался в образах, созданных Сергеевым. Герои, унаследованные Сергеевым у Обухова, сохраняли поэтичность юности и обретали притом психологическую сложность и глубину.

Обухова характеризовали как «нежного Зефира» в «Пробуждении Флоры», «милого мальчика» Люсьена в «Пахите», «изящного юношу Дамиса» и сравнивали его Альберта с «молоденьким мальчиком Зибелем из «Фауста» Гуно». Последний отзыв дал Кудрин,[2] когда Обухов начинал уже свой пятый сезон на Мариинской сцене.

В партиях, где требовался темперамент или экзотическая чувственность, Обухова хвалили за технические успехи. «Кавалер внимательный и прыгун хороший»,— отозвался 11 января 1916 года Кудрин об его Джемиле в «Ручье». 4 марта Кудрин писал про Обухова — раба Клеопатры в «Египетских ночах»: «Артист с уверенностью брал свою даму г-жу Люком (Арсиноя) на горизонтальное положение и перевертывал на весу. Не знаю, по-египетски ли это, но по-балетному хорошо».

Наименее интересен был Обухов в роли Базиля. Плещеев писал в «Новом времени» 9 декабря 1916 года, после десятилетнего юбилея Смирновой: «Невыгодным исключением для вчерашнего спектакля было, конечно, отсутствие М. М. Фокина. Г. Обухов — молодой человек очень способный, но о сравнении тут говорить не приходится». Левинсон, напротив, Обуховым был доволен. Но из его характеристики «изящного» Базиля, из его похвал танцовщику, который с «большим искусством» поддерживал балерину и имел успех в «неяркой, но трудной вариации последнего действия»,[3] возникал портрет вполне шаблонного балетного кавалера.

В число лучших ролей Обухова входили элегический юноша из «Шопенианы», мечтательный Дезире и Зигфрид, нежно влюбленный в Одетту.

---

[1] Из записок Ф. И. Блинова.

[2] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1917, № 210, 1 сентября, стр. 4.

[3] А. Левинсон. Из балетного дневника. Юбилейный спектакль Е. А. Смирновой. «Искусство», 1916, № 4—5, стр 26.

23 ноября 1916 года Обухов дебютировал в роли Альберта. Кудрин похвалил его назавтра в «Петроградском листке» за подлинность переживаний, за то, что «мукам и радости» его героя были чужды «ломания и кривляния, свойственные некоторым балетным премьерам». Критик метил тут во Владимирова и хотел направить молодого актера назад, к «той элегантности и пластичности, которой некогда чаровал г. Легат». Из новшеств нравилась Кудрину «таинственная поза у креста Жизели», введенная Обуховым в финал «вместо трафаретного падения».

Искусство Обухова, и правда, возрождало поэзию романтизма, пропущенную сквозь фильтры академического стиля. Оглядка назад была полезна, закрепляя в мужском исполнительском искусстве чистоту и выверенность танца как постоянные качества русской школы. Но самому Обухову не суждено было долго работать на родине. Он покинул Россию в 1920 году, сначала выступал в труппе Б. Г. Романова «Русский романтический театр» (Берлин), потом переменил несколько стран и трупп, а с 1940 года преподавал в Нью-Йорке, в школе американского балета.

Характерные танцовщики и мимы

Амплуа характерного танцовщика в петербургском балете резче, чем в московском, отграничивалось от классического. Балерины и танцовщики-премьеры выступали и в балетных, и в оперных характерных номерах. Исполнители характерных танцев к классике не прикасались. Другое дело, что пантомима и характерный танец часто соседствовали в репертуаре одного исполнителя. Здесь столетиями шлифовались приемы характерного исполнительства, существовали традиции не только давние, но и огражденные правами наследства.

И. Ф. Кшесинский

Обладателем подобных прав явился, например, Иосиф-Михаил Феликсович Кшесинский (1868—1942). По окончании петербургской школы он с 1 июня 1886 года был зачислен в балетную труппу корифеем первого разряда. Дебютировал Кшесинский в «Пахите», исполнив роль злодея Иниго — одну из коронных ролей своего отца. Он так близко повторил отцовский рисунок, что в одном из антрактов Александр III «высокомилостиво» заметил Кшесинскому-старшему: «Я все время думал, что это вы танцуете, и теперь только увидел, что это — ваш сын, браво!»[1] Стабильность раз навсегда затверженных пластических периодов, вплоть до отдельных жестов, вменялась в заслугу. Роль оставалась за новым

---

[1] К возобновлению «Пахиты». «Биржевые ведомости», 1914, № 14526, 30 ноября, стр. 6.

исполнителем до 1905 года, когда Кшесинского уволили из императорских театров после неосмотрительной игры в «бунтовщика», и вернулась к нему в 1914 году, когда Кшесинского взяли обратно. При многолетних повторах образ не утрачивал ни смысла, ни даже специфического пафоса. «Его жесты и мимика — прямо живая речь»,— писал Кудрин в «Петроградском листке» 1 декабря 1914 года, после возвращения Иниго — Кшесинского. Волынский писал 8 декабря в «Биржевых ведомостях»: «Тяжелые метания вдоль рампы и танец с экспрессией нарастающего опьянения увлекали... своею силою. Да и вообще вся фигура в целом получилась у Кшесинского могучая». Все-таки рядом с актерами фокинского балета манера игры Кшесинского нередко казалась анахронизмом. 13 января 1917 года, назавтра после очередной «Пахиты», Светлов писал в «Петроградской газете»: «В игре г. Кшесинского (Иниго) передается, как бы в преувеличении, школа его отца. Иниго — мелодраматический злодей в резко схематических линиях примитивно-наивной драмы quasi-испанского колорита. В этих тонах и ведет роль г. Кшесинский, кое-где излишне преувеличивая эту схематичность и кое в чем сгущая и без того густо наложенные краски».

Резко схематизируя линии и сгущая краски, играл Кшесинский и другие свои роли — от Клода Фролло и царя нубийского до Бирбанто и Эспады. Левинсон писал о Кшесинском — Клоде Фролло: «При большой культуре пламенного, но однообразного жеста танцовщик этот, с его великолепной осанкой, мог бы производить большое впечатление. Пока что он в каждом балете играет, в сущности, одну и ту же роль».[1] Это не помешало Левинсону полностью принять Кшесинского — Эспаду: «Он великолепен своей живописностью, апломбом, чутьем сцены».[2] Так или иначе, серьезная критика вынуждена была считаться с определенностью исполнительского стиля, даже если не всегда сочувствовала ей.

Живописность и апломб становились качеством танца, когда Кшесинский выступал в мазурке. Еще двенадцатилетним воспитанником он танцевал краковскую мазурку в «Коньке-горбунке». Горделивое ухарство этого танца было в крови исполнителя. Королем танца польской шляхты он появлялся в «Жизни за царя», «Лебедином озере», «Раймонде», в различных дивертисментах. «Характерностью жестов и поз он, конечно, затмил остальных партнеров»,— писал Кудрин о Кшесинском в мазурке

---

[1] Андр. Л[евинсо]н. «Эсмеральда». «Речь», 1916, № 4, 5 января, стр. 5.

[2] А. Левинсон. Из балетного дневника. Юбилейный спектакль Е. А. Смирновой. «Искусство», 1916, № 4—5, стр. 26.

«Лебединого озера».[1] И едва ли не для того, чтобы ощущать себя подлинным «паном» даже на репетициях излюбленной пляски, Кшесинский добился разрешения «не брить усов»,[2] вопреки предписанному актерам правилу.

В мемуарах Кшесинского перечислены его постановочные опыты. Они достаточно пестры: балетики «Боярская вечерница» в сусально-лубочном духе, «Смерть Арлекина» и «То был сон» — в модном традиционалистском стиле, балетные сцены в оперетте «Орфей в аду», хореографическая часть в опере «Фенелла», включая партию героини — М. Ф. Кшесинской, отдельные характерные танцы: испанские, венгерские, мазурки.

«Моя массовая мазурка в опере «Галька»... была приравнена к таким творениям, как венгерский танец под рапсодию Листа постановки Льва Иванова и grand pas из балета «Пахита» М. Петипа»,— хвалился мемуарист[3] и был недалек от истины.

Еще 7 ноября 1914 года, задолго до премьеры оперы Монюшко, хроникер «Биржевых ведомостей» сообщил: «У Кшесинского сохранились редкие старинные гравюры, по которым будут сделаны костюмы и гримы для исполнителей». 3 декабря он добавил, что в мазурку первого акта Кшесинский вводит «следующую интересную деталь. Кавалеры в одной из фигур, при криках «Odbijane», будет «отбивать» дам друг от друга, причем все будут кричать:

— Hajda mazura!

Так танцевали мазурку в старину и так ее будут танцевать 12 декабря в Мариинском театре на «Гальке».

6 декабря Кшесинский рассказал репортеру, что танец гуралле из третьего акта он заимствовал у крестьян, продававших свистульки и плетеные корзиночки на Александровском рынке. Одного крестьянина Кшесинский привел к себе и «ахнул», увидя, как тот пляшет гуралле: «Он выделывал ногами такие замысловатые и трудные в техническом отношении па, которые только под стать нашим балетным корифеям». Мазурку исполняли Кшесинская, Седова, Смирнова, Кшесинский, Владимиров, Романов и лучшие танцовщики характерного амплуа. «Чего стоит одна мазурка, эта нервная беготня по зале перед нею, преклонение кавалеров и выкрики польской шляхты!» — писал после премьеры «Гальки» А. П. Коптяев. Особенно увлекла критика сцена третьего акта: на городскую площадь приезжала «телега разряженных

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1914, № 256, 18 сентября, стр. 13.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1710, л. 100.

[3] И. Ф. Кшесинский. Мемуары, ч. II, стр. 11. ГЦТМ, ед. хр. 91615.

крестьян, и сразу, как в бой, они пускаются в пляс».[1] Высоко оценивали постановку Кшесинского и другие критики.

Кшесинский работал на сцене почти пятьдесят лет. 31 января 1928 года журнал «Жизнь искусства» оповестил, что в начале марта состоится «прощальный спектакль артиста акбалета И. Ф. Кшесинского, для которого намечено возобновление балета «Дочь фараона» с М. Т. Семеновой в роли Аспиччии». Уход из театра не означал, что старый актер вовсе расстался с творческой деятельностью. Через год среди программ, публиковавшихся в «Жизни искусства», появился анонс: «Выборгский дом культуры. Воскресенье, 14 апреля... Под художественным руководством И. Ф. Кшесинского «Красный мак». Балет в 3-х актах и 4-х картинах». Сам Кшесинский исполнял роль капитана советского корабля, а в роли китайского божка выступал юный К. М. Сергеев. Последние выходы Кшесинского на сцену относятся к 1930-м годам. В те же примерно годы он писал мемуары, хранящиеся в рукописном отделе Бахрушинского музея. Точная дата смерти Кшесинского неизвестна: он умер в осажденном Ленинграде.

В. Н. Стуколкин

От Кшесинского с его несколько ходульным пафосом резко отличался Василий Николаевич Стуколкин (1879–1916). Тоже выходец из актерской семьи, он унаследовал не готовые, до мелочей разработанные роли, а стихийный импровизаторский дар. Стуколкин окончил школу в 1899 году и был принят в труппу Мариинского театра кордебалетным танцовщиком. Недюжинные актерские способности вскоре обратили на него внимание начальства. Но склонность к «скоморошеству» нередко возмущала критиков. Стуколкин сразу же стал «актером райка». Именно за это порицал его Светлов в роли Иванушки из «Конька-горбунка». «Комизм вовсе не заключается в том, чтобы ходить колесом по сцене, ежеминутно валиться на спину и задирать ноги кверху»,— сердился критик и внушал, что не так уж лестно быть «галерочным актером», не щадя для этого «спины и затылка».[2] Упреки такого рода Стуколкин получал в течение всех десяти лет, что исполнял роль Иванушки. «Стуколкин держит себя все развязнее и часто мешает даже танцевать балерине»,— выговаривал Козлянинов, находя его, впрочем, артистом «не без дарования».[3] Волынский, рецензируя

---

[1] А. Коптяев. Возобновление «Гальки». «Биржевые ведомости», 1914, № 14554, 14 декабря, стр. 6.

[2] В. Светлов. Балет. «Конек-горбунок». «Биржевые ведомости», 1904, № 173, 6 апреля, стр. 3.

[3] Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11408, 14 декабря, стр. 6.

премьеру «Конька-горбунка» Горского, тоже счел, что Стуколкин «хватал в своем исполнении через край», хотя «местами искры таланта вспыхивали у него красиво, обличая прелесть игры на струнах сдержанного веселья».[1] Актер и тут не внял замечаниям. Через полгода Волынский разразился суровой отповедью: «Талантливый в общем артист Стуколкин разрешает себе клоунские выходки... Чтобы выразить восторг простой души перед пляшущей царевною, он срывается с места и, волоча колени по грязному полу, обегает балерину и затем, под самый конец чепушиной присядки, на четвереньках проползает между расставленными ногами сценического хана. Иногда Стуколкин раскачивает при этом на своей шее потерявшего равновесие почтенного артиста и даже валит его на руки».[2] Волынского изумляло, что «убеленный сединами» Гердт, играя хана, соглашался на выходки партнера. Но маститый актер, должно быть, понимал, что вне «клоунских выходок» Стуколкин не может действовать на сцене, а кроме того ценил и аплодисменты, которые, по признанию многих критиков, Стуколкин срывал «своими полубалаганными трюками».

Правда была на стороне актера. Лубок и балаганные трюки уживались и с классическими танцами балетной Царь-девицы, и с откровенной буффонадой хана. Простодушный лиризм, который Волынский навязывал здесь Стуколкину, был бы неуместен. А что актер этот мог играть в требуемой манере, свидетельствовала рецензия Светлова на балет Давидова — Куличевской «Принц-садовник». Защищая свое детище (Светлову принадлежал сценарий балета), критик хвалил «яркий образ в духе и стиле андерсеновских добродушных королей, которые ходят в туфлях и ночных колпаках, носят на всякий случай корону в кармане и сами отворяют калитку дворцового сада. Но гг. балетоманы были именно шокированы тем, что король *сам* отворяет калитку садовнику и танцует в халате».[3] Актер интуитивно находил зерно роли, разнообразя оттенки комического — от добродушной иронии до острого гротеска. В отличие от многих балетных мимов, он сообщал своим персонажам черты характерности не столько в пластическом речитативе, сколько в танце. Присядка Иванушки действительно выражала его восторг перед красотой царевны, а добродушное любопытство андерсеновского короля проступало в подъемах на полупальцы, в поворотах и приседаниях, слагавшихся в своего

---

[1] А. Волынский. Дешевый левкас. «Биржевые ведомости», 1914, № 14038, 6 марта, вкладной лист.

[2] А. Волынский. Шутовство на балетной сцене. «Биржевые ведомости», 1914, № 14358, 7 сентября, стр. 5

[3] В. Светлов. Петербургский балет «Золотое руно», 1907, № 10, стр 78.

рода менуэт. Приплясывали в кульминационных моментах роли и другие герои Стуколкина. Санчо Панса откалывал коленца в польке с окружившими его красотками. Никез выделывал ногами кренделя сначала на земле, а потом и в воздухе, цепляясь за подхваченный ветром зонтик. Фея Карабос, подобрав шлейф и показав жилистые икры, кружилась в центре своей свиты. Кузнечик-гуляка вертелся, прыгал и кувыркался в «Капризах бабочки» так, что один из критиков назвал его «настоящим чудом природы».

Но и Светлов одобрял Стуколкина не всегда. Он упрекал актера, например, за «цирковую клоунаду самого нехорошего тона», введенную в партию Исаака («Корсар»), и призывал к комизму, не требующему «ни вылезания из кожи, ни хождения колесом по сцене».[1] Между тем импровизационный талант Стуколкина расцветал именно в клоунаде. Когда же роль не давала для того возможности, актер-танцовщик терял «дар речи». 27 января 1909 года тот же критик в той же газете урезонивал Стуколкина, который в роли Квазимодо «неизвестно для чего изображал звонаря с совершенно парализованными ногами». Зато там, где такие возможности имелись, Стуколкин соперничал в успехе с балеринами. 3 февраля 1913 года, на последней гастроли Павловой в Мариинском театре, когда шла «Дочь фараона», он играл роль слуги и встречался с балериной в танце феллахов. «Знаменитое pas fellah проходит с бисом,— писал назавтра Кудрин.— В нем оригинально сочетаются пластика Павловой и комические трюки Стуколкина (Пасифонт). Любит подурачиться наш комический премьер, но нельзя не отдать должное его изворотливости: такое кривоножие учинять и лихо приплясывать — это мастерство».

Стихия мастерства раскрывалась сполна непременно в танце. Убедительный тому пример приводит Лопухов, вспоминая Стуколкина в индусском танце из «Баядерки»: «Он плясал, как шаман,— так самозабвенно, так экстатично, что это делало интересный танец Петипа высшим выражением религиозного изуверства и дикости. Вся партия Стуколкина строилась на импровизации; она рождалась точно помимо воли исполнителя, по чистому наитию, но в полном соответствии с образом».[2]

Именно импровизационный склад игры не позволял Стуколкину стать участником спектаклей Фокина, с их строжайшей регламентацией пластического рисунка.

---

[1] В. Светлов. «Корсар». «Биржевые ведомости», 1908, № 10774, 24 октября, стр. 6.

[2] Федор Лопухов Шестьдесят лет в балете, стр. 118.

Деятельность Стуколкина была недолгой. 21 декабря 1916 года «Петроградский листок» сообщил: «Императорская балетная труппа хоронит сегодня одного из весьма талантливых своих членов В. Н. Стуколкина. Около трех лет находился он на излечении в психиатрической больнице... и скончался 19 декабря».

А. М Монахов

Характерным танцовщиком по преимуществу был и Александр Михайлович Монахов (1884—1945). Он окончил школу в 1902 году, пройдя курс занятий у Гердта, Н. Г. Легата и Ширяева. В его репертуаре преобладали пантомимные партии «злодеев». Но, в отличие от Кшесинского, Монахов был актер корректный, даже суховатый. Тем более отличался он от Стуколкина. Ругая Стуколкина за «цирковую клоунаду» Исаака, Светлов в цитированной рецензии противопоставлял ему Монахова, который «вполне приличен» в роли Бирбанто. Впрочем, столь относительная похвала еще мало что говорила об актере. Критик был голословен и тогда, когда прохладно отозвался в «Биржевых ведомостях» 20 января 1909 года о Монахове — Гансе в «Жизели»: «После г. Гердта трудно восхищаться г. Монаховым, впервые игравшим драматическую роль лесничего». Между тем Монахов был драматичен по-своему. Он не увлекал живописной игрой страстей, а предлагал угадывать внутреннюю борьбу за мужественным лаконизмом пластики. Его героями управляла суровая воля. Она превращала оскорбленного лесничего Ганса в «настоящего злодея и притом такого, который не сразу исчезает из памяти».[1] Иниго — Монахов был сосредоточен и угрюм, скупыми жестами заставлял повиноваться себе и цыган, и Пахиту. Светлову нравилось, что Монахов ведет роль «хотя и в стиле романтического злодея, но не преувеличивая мелодраматических красок».[2] Многое в игре актера свидетельствовало о тонком чувстве стиля и строгости выразительных средств.

«Байронический» оттенок актерской манеры Монахова сказывался и в роли Абдеррахмана. Невысокий рост, сухощавость не мешали этому Абдеррахману подчинять себе взглядом, коротким взмахом руки. И когда при виде Раймонды он погружался в раздумье, а в душе его разгорался огонь противоречивых чувств, с ним рядом нередко проигрывал Жан де Бриен, прямолинейно преданный долгу. Романтическая тема Монахова особенно вырастала в роли Конрада из «Корсара», едва ли не единственной

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1914, № 302, 3 ноября, стр. 3.

[2] С[ветлов] Балет. «Петроградская газета», 1917, № 18, 19 января, стр 13.

его «положительной» роли. Благородная рыцарственность натуры выражалась здесь не в открытых всплесках чувств, а опять-таки в раздумье, таившем внутреннюю борьбу. Абдеррахман и Конрад у Монахова являли собой типы мыслящих героев, предваряя открытия будущих балетных драм.

И все же Монахов значительно реже выступал в ролях, нежели в характерных танцах балетного дивертисмента. Он и там не рвал страсть в клочья, не красовался, не поражал особой лихостью. И там он был словно бы холодноват. Но в манере подавать даме руку и вести ее в плавной мазурке или стремительном чардаше виделась все та же рыцарственность, сохранявшаяся при любых ускорениях темпа, при любой замысловатости движений.

Монахов не покорялся, как Стуколкин, стихии пляски, а подчинял ее себе в правилах рафинированной петербургской школы. В рафинированности этой не было и тени женственного изыска. О «стопроцентности мужского начала, которое заявляло о себе в танце Монахова», вспоминает один из его учеников, М. М. Михайлов. «Оно выражалось в повелительном взгляде немного прищуренных, все понимающих глаз; в необыкновенно сильном проявлении воли и в повышенном ощущении собственного достоинства. И среди всего этого вас иногда одаряли обаятельной улыбкой».[1]

Преподавательской деятельностью Монахов занялся рано. 19 января 1909 года хроника «Петербургской газеты» сообщила: «Как слышно, г. Монахов, характерный артист балета, получает класс характерных танцев в училище, находившийся в загоне со времен увольнения г. Ширяева. Выбор, по-видимому, удачный: г. Монахов танцует сам характерные пляски очень хорошо». Выбор был настолько удачен, что Монахов, хотя и с перерывами, до конца жизни вел классы характерного танца. Его уроки нравились не только воспитанникам, обязанным их посещать. На них приходили актеры, сами уже признанные мастера характерного танца.

Монахов работал в Ленинграде как танцовщик и преподаватель до 1930 года. В следующем году он переехал в Москву, где вел ту же артистическую и преподавательскую деятельность. 18 апреля 1932 года на сцене Большого театра была впервые показана академическая версия балета «Щелкунчик», восстановленная Монаховым совместно с другим ленинградским танцовщиком, А. И. Чекрыгиным. 20 марта 1934 года состоялась премьера «Жизели» в постановке Монахова, воспроизведшего каноническую редакцию Петипа.

---

[1] М. Михайлов. Жизнь в балете, стр. 86.

Г. А. Розай

Богатую будущность сулило начало карьеры Георгия Альфредовича Розая (1887—1917). Он окончил школу по классу Обухова в 1907 году, одновременно с Нижинским. В рецензии на выпускной спектакль Козлянинов отметил обоих, добавив сюда и Эрлера: «Все трое — чисто классические танцовщики самого благородного стиля. Ни у кого нет вульгарных движений, рискованных поз и жестов». Однако Розай уже тогда выдавался за пределы только «благородного» стиля. Главным козырем выпускника была сольная партия в танце шутов из «Оживленного гобелена» Фокина. Танец этот был отчетливо гротескным, и Фокин считал его наиболее трудным технически из всех когда-либо им поставленных. «Розай высоко взлетал, переплетая совершенно согнутые ноги, и падал затем на одно колено»,— вспоминал он.[1] По словам того же Козлянинова, танец шутов был «блестяще исполнен г. Розаем и др. В публике долго не смолкали тщетные требования повторений этого нумера — гвоздя спектакля».[2] Кроме того, Розай участвовал в pas de quatre, поставленном Обуховым, и в венгерском танце. Рецензенты хвалили его и за эти номера. «Воспитанник Розай отличился и в классическом па»,— писал критик «Петербургской газеты». «Воспитанник Розай — виртуозный классический танцовщик, очень хороший характерный (венгерка) и прекрасный кавалер (pas de quatre)», — заявлял Светлов в «Биржевых ведомостях».

Партия шута сохранилась за Розаем, когда Фокин поставил «Павильон Армиды» в первом «русском сезоне». Номер неизменно вызывал овации. «Успех «Шутов» и, главным образом, Розая в этом танце был совершенно невероятный»,— утверждал Фокин.[3]

Быть может, именно успех одного номера парадоксально повредил танцовщику. Розай был зачислен в кордебалет Мариинского театра, и ему потребовалось бы немало усилий, чтобы доказать свое право на партии «благородного стиля». Между тем танец шутов можно было свободно исполнять как самостоятельный концертный номер. Импресарио иностранных мюзик-холлов сразу учли это. Едва успел окончиться сезон в театре Шатле, как 23 июня 1909 года «Петербургская газета» оповестила: «Парижские газеты сообщают условия, на каких приглашены в Лондон г. Розай и шесть молодых русских танцовщиков. За ежедневное исполнение «танца шутов», продолжающегося немногим более пяти

---

[1] М. Фокин. Против течения, стр. 180.

[2] Л. Л. К[озлянинов]. Театр и музыка. «Новое время», 1907, № 11170, 17 апреля, стр. 5.

[3] М. Фокин. Против течения, стр. 231.

минут, г. Розай будет получать 800 рублей в месяц... Контракт с английским театром заключен на два месяца». Попутно указывалось, что заработок Розая вдвое превысит получаемое в Мариинском театре за целый сезон.

Ежедневный выход в одном и том же номере на протяжении двух месяцев исключал серьезные занятия классическим танцем. В погоне за немедленным успехом и крупным заработком Розай утрачивал профессионализм. Он обрекал себя на амплуа только гротескного танцовщика,— амплуа, небогато представленное на казенной сцене. Негр в «Эвнике», обезьяна в «Дочери фараона», негритянка или негр в «Фее кукол» ограничивали его репертуар. В то же время танец шутов не мог бесконечно интересовать иностранных антрепренеров, а новые номера такого плана не прибавлялись. В 1911 году танцовщик последний раз принял участие в дягилевской антрепризе. Григорьев, вспоминая о представлении «Павильона Армиды» в честь коронации Георга V, описывал холодный прием, оказанный актерам знатной публикой: «Даже Нижинский не привел в обычный восторг; и единственным номером, вызвавшим большое оживление, оказался исключительно пылкий танец буффонов, возглавленный Розаем».[1] Розай ревновал к успехам Нижинского еще в школе, о чем подробно и красочно рассказал их однокашник Бурман.[2] Но превосходство над знаменитым «соперником» было минутным. Оно лишь прибавило горечи к давнему сознанию неравенства талантов.

Карьера Розая быстро пошла на убыль, хотя в том же 1911 году его перевели в разряд вторых танцовщиков. После триумфов за границей рутина казенного театра должна была угнетать, а выступления в характерных партиях академического репертуара казаться неинтересными. По словам Борисоглебского, в 1914 году Розая трижды грозились уволить «в случае повторения неявок и опозданий. В 1915 году был уволен за очередную неявку на службу».[3] Через два года Розай умер.

А. А. Орлов

Одаренным мимом и характерным танцовщиком был Александр Александрович Орлов (родился в 1889 году). Он поступил в Московское театральное училище, но был исключен за неуспеваемость. Все-таки «московский период учения сыграл значительную роль в дальнейшей судьбе А. А. Орлова,— пишет М. О. Янковский.— Прежде всего с чувством большой благодарности должен

[1] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 66.
[2] Anatole Bourman. The Tragedy of Nijinsky. New York, 1936.
[3] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр. 181

он вспомнить о преподавателях классического и характерного танца В. А. Рябцеве и Н. П. Домашеве, которые первые раскрыли своеобразные возможности танцевального дарования А. А. Орлова».[1] Действительно, практика московской школы вообще, а Рябцева в частности, определила склонность Орлова к реалистическому оправданию персонажа и танца. Он пронес эту склонность через годы занятий в петербургском училище (1904—1908) и обнаружил ее в труппе Мариинского театра, где его скоро оценили как комедийного актера.

Уже 26 ноября 1909 года анонимный рецензент «Петербургской газеты» заметил о «Тщетной предосторожности», шедшей накануне: «Новый «дурачок» г. Орлов играет недурно, но смешит публику меньше, чем г. Стуколкин». Орлов не стремился смешить публику во что бы то ни стало, хотя, как и Стуколкин, свободно уснащал роль самостоятельно придуманными подробностями. Остро гротескный рисунок партии он переводил в комедийно-бытовой план и ради правдоподобия готов был на любые жертвы. Этой готовностью воспользовался Фокин для финальной сцены «Шехеразады». В схватке рабов и воинов персонаж, которого изображал Орлов, падал убитый на ступенях лестницы, ведущей к трону. Григорьев назвал «подвигом» позу распростертого головой вниз Орлова, которую тот выдерживал несколько минут, пока не падал занавес.[2]

В дягилевском «сезоне» следующего, 1911 года Орлов создал роль Арапа в «Петрушке». Бенуа, считая, что главной задачей здесь было «добиться впечатления почти животной бесчувственности», писал: «Превосходный артист Орлов, один из наших лучших характерных танцовщиков, мастерски воплотил эту роль».[3]

А в Мариинском театре соблюдали очередность. Там, если не считать роли Панталоне в фокинском «Карнавале», репертуар Орлова долго состоял из второстепенных партий. Но актер умел привлечь к себе внимание и в малом. Коньком его стали народные пляски. Кудрин не уставал хвалить его в «Петербургском листке». «Радуемся за талантливого г. Орлова и г-жу Карпову — им, наконец, дают хорошие места. «Малороссийский» они исполнили очень удачно и бисировали»,— писал он 18 апреля 1911 года, назавтра после «Конька-горбунка». «Большой, громадный успех в дивертисменте имел г. Орлов — русская с г-жой Лопуховой. Это великолепный танцовщик и чудесный комический артист»,— сооб-

---

[1] М. О. Янковский. А. А. Орлов. Л., Государственный академический Малый оперный театр, 1938, стр. 8.
[2] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 46.
[3] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet p. 338.

щал он 26 апреля 1912 года. «В мазурке в пару с г-жой О. Федоровой и г. Монаховым поставили г-жу Лопухову и г. Орлова... Г. Орлов талантлив и хорош всюду и везде»,— говорилось в отчете 3 декабря 1912 года о «Лебедином озере». «Героем вечера, пожалуй, был г. Орлов. Этот молодой танцовщик характерного жанра — большой артист: жест его разнообразен, выразительная мимика, комическое дарование. И в «русской», и в «малороссийском» он был превосходен»,— гласил отзыв 22 апреля 1913 года.

Солянников вспоминал, что для Кшесинской и Орлова «Фокин создал интересный фольклорный номер — «Русские пляски» на музыку Лядова».[1] Но постоянной партнершей Орлова была Е. В. Лопухова. В содружестве с ней Орлов создал около 1915 года «рязанскую пляску», ставшую одним из боевых номеров петроградской, а потом ленинградской эстрады. «В основе этого танца лежит подлинный бытовой пляс крестьян бывшей Рязанской губернии, — пишет М. О. Янковский.— Но в интерпретации А. А. Орлова характерно-бытовые черты танца сгущены, сконденсированы и комедийно подчеркнуты. Танец, построенный на контрасте бесстрастного лица и «кренделяющих» ног, заражает своей непосредственной веселостью и выдумкой».[2] Примерно к тому же 1915 году Орлов начал получать, одну за другой, ведущие роли комедийного амплуа. Почти все они вошли в его репертуар.

В 1921 году Орлов покинул академическую сцену и поступил в Комическую оперу, которой руководил К. А. Марджанов. Орлов прославился здесь как актер синтетического плана, свободно владеющий танцем, пением, речью. В 1934 году Орлов вновь вернулся в балет, став одним из видных комиков молодой труппы Ленинградского Малого оперного театра. В настоящее время Орлов находится на пенсии, что не мешает ему сниматься в кино и консультировать возобновления старых спектаклей. С его помощью была восстановлена роль Арапа в «Петрушке» на сцене Малого оперного театра (1961).

А. Д. Булгаков

Сквозь несколько «эпох» русского балета прошла творческая деятельность актера-мима Алексея Дмитриевича Булгакова (1872—1954). Он окончил петербургское училище в 1889 году и был принят в Мариинский театр. Ученик Петипа и Гердта, Булгаков воспринял у них академическое благородство манеры, сообщавшее картинность, но и сдержанность даже самым пылким изъявлениям страсти. Основы классической школы Булгаков пронес через длин-

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. II, стр. 278.
[2] М. О. Янковский. А. А. Орлов, стр. 14.

ную вереницу сыгранных ролей — от Ротбарта на петербургской премьере «Лебединого озера» (1895) до фра Лоренцо на московской премьере «Ромео и Джульетты» (1946). Эти основы определили округлость периодов пластической речи Булгакова и «монументальность, живописность» жеста, о которых вспоминает Лопухов. Но Лопухов говорит и о том, что Булгаков умел «сочетать условность балетного жеста с реалистической выразительностью», и называет «шаляпинской» убедительную пластику Булгакова.[1] Эти качества закрепились в процессе преобразований русского балета начала XX столетия. Булгаков недаром был однокашником Горского и актером многих фокинских премьер — участником нескольких «русских сезонов». И недаром, еще юношей, пошел учиться на курсы драматического искусства. Он один из первых понял, что если благородство старой школы следовало сохранять, то от высокопарности ее стоило отказаться. А попутно возникали другие открытия: в балетах Фокина требовалась и особая интимность, порой камерность пластики, близость к жизненному, «реальному», иногда натуралистическому жесту.

Но от начала пути до встречи с Фокиным-хореографом Булгакова отделяли почти двадцать лет, а главное, тот рубеж, на котором изменилась судьба русского балета, искусства в целом. И начало было вполне заурядным. После пяти лет службы, в сезоне 1893/94 года репертуар Булгакова состоял из второстепенных ролей бургомистра в «Гарлемском тюльпане» и бургомистра в «Коппелии», комиссара в «Волшебной флейте», камергера в «Золушке», судьи и офицера в «Катарине», скульптора в «Пахите», лакея в «Спящей красавице», приближенного в «Царе Кандавле». Такое амплуа «актера на выходные роли» состояло в драматическом спектакле из одной-двух фраз, в балетном — из прохода по сцене и нескольких жестов.

В сентябре 1894 года скоропостижно, прямо на спектакле, скончался Т. А. Стуколкин, и взоры начальства обратились к Булгакову. Он продолжал изображать бургомистров и лакеев, но получил одну из крупных ролей Стуколкина — Дроссельмейера в «Щелкунчике», а на премьере «Лебединого озера» сыграл Ротбарта. Все же к концу первого десятилетия службы репертуар Булгакова изменился мало: как раньше он выходил лакеем в «Спящей красавице», так теперь выходил сенешалем в «Раймонде». В 1902 году Горский поручил Булгакову роль Дон Кихота. Тогда же к репертуару актера прибавился брамин в «Баядерке». Только в 1905 году, после смерти Ф. И. Кшесинского, Булгаков занял

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 119.

место ведущего мимического актера. Отныне он играл Бирбанто в «Корсаре», Андрея II в «Раймонде», Иниго в «Пахите», Клода Фролло в «Эсмеральде», царя Нубийского в «Дочери фараона». Текст старых ролей Булгаков «произносил» в освященных традицией канонах и даже самостоятельно созданные образы отливал по готовой форме.

Впрочем, форма эта обычно предусматривалась и постановщиком. Солянников, впоследствии сам игравший роль Дон Кихота, вспоминал: «Дон Кихот — Стуколкин (в постановке Петипа.— *В. К.*) являлся ведущим стержнем балета, давал ему смысл и определенное настроение. У Горского роль превратилась в схему... пропала в массе наносных эпизодов».[1] Не мудрено, что в спорах о постановке Горского критики забыли про исполнителя заглавной роли. Лишь 17 апреля 1908 года в балетной хронике «Петербургской газеты» промелькнула строчка: «Г. Булгакова из Дон Кихота разжаловали в трактирщика, но он и здесь хорош».

Все это было далеко от настоящего творчества. Не потому ли Булгаков искал его на драматической сцене, в любительских спектаклях; среди них был чеховский «Медведь» с Анной Павловой — партнершей.

Интерес к собственному искусству возник уже к исходу обязательной службы, за два года до пенсии, в 1907 году. Фокин занял Булгакова в «Эвнике», в первой редакции «Шопенианы», потом в «Египетских ночах».

В «Эвнике» Булгаков играл скульптора Клавдия, друга Петрония — Гердта и возлюбленного Актеи — Павловой. Здесь пригодились навыки академической школы: широкие, свободные жесты, литые позы, внутренний ритм, связующий структуру пантомимных фраз. Роль строилась в пределах знакомого, за вычетом кода глухонемых — этого атавистического придатка старой балетной жестикуляции. К тому же Клавдию надлежало держаться в тени Петрония, что исполнитель и делал, получив положенную похвалу: «Красавец Петроний — г. Гердт дал прекрасную и величественную фигуру; хорош был скульптор — г. Булгаков», — писал Светлов.[2] В тех же правилах построил Фокин через год партию Марка Антония в «Египетских ночах». Хореограф так отчетливо представлял себе здесь Гердта, блюстителя академических основ, что в воспоминаниях приписал эту партию ему.[3] На самом деле первым и по-

---

[1] Н. А. Солянников. Воспоминания, ч. I, стр. 157—158.

[2] В. Светлов. «Эвника», «Шопениана», «Вальпургиева ночь». «Биржевые ведомости», 1907, № 9743, 12 февраля, стр. 3.

[3] М. Фокин. Против течения, стр. 204.

стоянным исполнителем Антония был Булгаков. Но и он, вольно или невольно, воспроизводил «патрицианскую» осанку Гердта, въезжая на колеснице, спускаясь с нее и величественно преклоняя колено перед Клеопатрой.

Зато Фокину помнился «отличный мимист Булгаков, загримированный композитором» в первой версии «Шопенианы».[1] Образ «больного композитора», страдавшего «мрачными галлюцинациями», требовал приемов, скорее близких драматической, нежели балетной пантомиме. И хотя музу Шопена изображала «красивая артистка Уракова, специалистка на роли добрых фей», Шопен — Булгаков прибегал к ее помощи лишь после страданий, сомнений и внутренней борьбы, переданных не без оглядки на психологический натурализм актеров-неврастеников современной драмы.

Проба сил себя не оправдала, и образ канул в вечность вместе с первой «Шопенианой». Но поиски, пусть утрированные, помогали рождаться новой балетной пантомиме. Патетический жест и скульптурная поза слились с естественной простотой пластики и дали крен в сторону жизненности, немаловажной для Фокина и его соавторов. В «Шехеразаде», роскошной, невиданно красочной, созданной для созерцания, шах — Булгаков «широким жестом» гнал солдат «на избиение жен». Но вдруг, на долю секунды, сверкающее панно наполнялось безыскусственным чувством: «Шах держит руку умирающей у его ног Зобеиды, рыдая, закрывает руками лицо»,— вспоминал Фокин.[2] А в глазах Бенуа актер Булгаков, «благородный, даровитый, нежный царь с головы до ног», делил успех с Идой Рубинштейн — Зобеидой и Нижинским — рабом.[3]

Булгаков стал фокинским актером, многое от хореографа получал и многое давал ему. В 1910 году, кроме шаха в «Шехеразаде», Булгаков сыграл Кощея Бессмертного в «Жар-птице». По словам Григорьева, он выглядел здесь «совершенно устрашающе и, будучи превосходным мимом, чрезвычайно эффектно передал роль».[4] В 1914 году он исполнил роль царя Додона в «Золотом петушке» Фокина. Григорьев вспоминал, что сцены царя Додона — Булгакова и Шемаханской царицы — Карсавиной представляли собой «изобретательную смесь танца и пантомимы и были необыкновенно хороши».[5] То была последняя встреча Булгакова с Фокиным:

---

[1] М. Фокин. Против течения стр. 177

[2] Там же, стр. 243.

[3] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Шехеразада». «Речь», 1910, № 188, 12 июля, стр. 2.

[4] S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet, p. 50.

[5] Ibid., p. 109.

В России же они не встречались еще с 1909 года, когда Булгаков, отслужив положенный срок, покинул петербургскую сцену.

«Вчерашний спектакль был прощальным для г. Булгакова,— писал Светлов в рецензии на «Баядерку».— Этот талантливый артист появился вчера в последний раз перед публикой Мариинского театра. Как жаль, что дирекция не находит возможным удержать его». И критик под занавес отмечал осмысленность и колоритность творчества Булгакова, сценичность его фигуры, широту жестов, выразительность мимики. «Зритель не раз вспомнит Булгакова и в «Эсмеральде», и в «Корсаре», и в «Баядерке», и в «Пахите»,— заканчивал Светлов.[1]

Но дирекция, уволив Булгакова в Петербурге, вскоре,— вероятно, по просьбе Горского,— пригласила его в Москву. «Только что возобновлен дирекцией контракт с артистом балета г. Булгаковым... Г. Булгаков будет следующий сезон служить на московской сцене»,— сообщал 5 апреля 1911 года хроникер «Петербургской газеты».

В Большом театре Булгаков сохранил такие роли своего репертуара, как Бирбанто, Ротбарт, Клод Фролло, брамин, царь нубийский (здесь — Хитарис). К ним прибавились новые роли: Ганс, Абдеррахман, Гамилькар, Флорестан, Петроний. После 1917 года Булгаков сыграл роль дедушки в «Щелкунчике» Горского. Дедушка привозил детям подарки и танцевал в гроссфатере. «Он был очень милый дедушка, но внушал некоторый страх детям»,— вспоминала Горшкова.[2] Сыграв дедушку в 1919 году, Булгаков не обрек себя на роли стариков. Напротив, он скорее молодел в своем амплуа. В 1927 году он, в очередь с Тихомировым, исполнял роль советского капитана в «Красном маке», давая образ волевого, мужественного героя.

Последней ролью Булгакова был фра Лоренцо в «Ромео и Джульетте» Прокофьева — Лавровского. «Он играл необыкновенно трогательно,— вспоминала Горшкова.— В нем сочеталось столько любви и понимания двух любящих сердец. Было много мудрости и желания примирить непримиримых». В 1949 году Булгаков оставил сцену, прослужив на ней, в общей сложности, шестьдесят лет.

Н. А. Солянников

В 1891 году Петербургское театральное училище окончил Николай Александрович Солянников (1873—1958). Первые десять лет службы Солянников провел в кордебалете. Он имел представительную внешность, несомненные актерские данные и все-таки

[1] В. Светлов. Балет. «Петербургская газета», 1909, № 102, 16 апреля, стр. 6.

[2] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 182.

не мог рассчитывать на сольные игровые роли, ибо права наследства принадлежали старшему претенденту — Булгакову. И возможно, что рутина почти ежевечернего участия в балетах и операх одолела бы Солянникова, если бы он поддался ее опустошающему влиянию. Но энергии был непочатый край, и молодой актер пустился в смежные области театрального искусства. Д. И. Лешков рассказывал в канун двадцатипятилетнего юбилея Солянникова: «Окончив Драматические курсы под руководством В. Н. Давыдова, Н. А. принимал участие в целом ряде драматических спектаклей, как на казенной, так и на частных сценах, неся одновременно и основную свою службу в балете. Далее, закончив вокальное образование и развив хорошо свой голос, Н. А. испытал и еще новое поприще — оперу, дебютировав в Мариинском театре в ответственной партии Валентина («Фауст») в 1906 году».[1] После дебюта Солянников перешел даже в оперную труппу, но через год вернулся в балет. Правда, во время летних отпусков он гастролировал в качестве певца по провинции, а интерес к драме сохранил до преклонного возраста. В конце 1920-х годов на сцене школьного театра ЛГХУ, среди концертных номеров учащихся, часто шел эпизод из «Леса» Островского, который разыгрывали Солянников — Несчастливцев и Л. С. Леонтьев — Счастливцев. Несчастливцев, при звучном голосе и размашистых жестах, словно бы ощущал себя не в своей тарелке. Игра Солянникова в драматическом отрывке была любительской. И можно было понять, что, при всех искусах, Солянников не напрасно держался балетной сцены.

22 мая 1947 года Солянников взял реванш на представлении «Спящей красавицы» в честь Петипа: Ю. М. Юрьев и Н. К. Черкасов, разделившие с ним в трех актах роль короля Флорестана, почувствовали себя в балете совсем так, как чувствовал себя он в манившей его драме.

В 1907 году Фокин дал Солянникову в «Павильоне Армиды» роль маркиза — владельца павильона и отца Армиды, изображенной на гобелене. Бенуа вспоминал: «Мне показалось, что Солянников, которого так горячо рекомендовал мне Фокин, не понял роли». На взгляд Бенуа, молодой Солянников, играя «коварного, жестокого старика маркиза», копировал Гердта (исполнявшего роль молодого Рене де Божанси) в манере слишком условной, сухой, «почти механической». Фокин успокоил своего нетерпеливого соавтора, впервые попавшего на балетную репетицию в зале, и посоветовал дождаться репетиции на сцене. «Он оказался прав.

---

[1] Д. Л[ешков]. Н. А. Солянников. «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. II, 1920, стр. 364.

На сцене весь балет стал выглядеть иначе, всё «встало на свое место»,— сознавался Бенуа и делал вывод: «Случай этот объяснил мне яснее, чем что-либо, огромное влияние школьных традиций на выразительность актера и показал богатейший опыт, накопленный благодаря им. Только такой опыт многих поколений, поверенный текущими спектаклями, мог привести к точному расчету эффектов расстояния и тем определить законы перспективы, присущие пантомиме».[1] Законы балетной пантомимы, продиктованные музыкой, которая требует точности вступлений, определенного количества шагов на сцене, ограничивает длительность жеста, предписывает игру статических и динамических эффектов, были неотъемлемы от сценического бытия Солянникова, актера петербургской и, следовательно, сугубо строгой школы. Эти законы и объясняли «странность» поведения Солянникова в драматическом отрывке, но они же обусловили неловкость драматических актеров в балете, когда даже классическое, рассчитанное изящество Юрьева нарушало заданный музыкой рисунок образа.

Так или иначе, Солянников остался служить в балете, долго еще довольствуясь ролями второго плана. От Булгакова к нему перешли партии бургомистра в «Коппелии», скульптора в «Пахите». Иногда он подменял Булгакова в ролях Дроссельмейера и Ротбарта. Кроме того, в его репертуаре значилось еще одиннадцать балетов, среди них «Баядерка» с партией раджи Дугманты и «Эсмеральда» с партией бродяги Клопена Трульфу.

Осенью 1910 года, вслед за уходом Булгакова, пресса «заметила» Солянникова, тоже приближавшегося к пенсионному рубежу. Рецензент «Петербургского листка» 4 октября советовал М. К. Обухову — Зигфриду поучиться драматизму «хотя бы у г. Солянникова, изображавшего злого духа», а 29 ноября отмечал после «Арлекинады»: «Кто поистине комичен — г. Солянников (Леандр): его игра тонкая, осмысленная». Образы злодеев и комедийных персонажей удавались актеру. Он играл их крупно, не боясь сочных мазков и красочных пятен. В противоположность москвичам, все шло не от «школы переживания», а от изобразительного мастерства. Король Флорестан XIV у Солянникова невозмутимо взирал и на приветствия придворных и на неистовства Карабос. Флорестан был подобен своему прототипу — Людовику XIV, но не в жизни, а на маскараде: ступал ли он по дворцовому паркету или по дорожкам парка,— всюду сохранялась подлинность сценической декорации как таковой. Этот король не испытывал,

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, pp. 254—255.

а показывал гнев, милость, отцовские чувства. И обобщенно-изобразительная мимическая речь Солянникова идеально подготавливала обобщенную выразительность танцевальных ансамблей.

Но роль Флорестана пришла только в 1915 году. До этого Солянников исполнял в «Спящей красавице» комическую роль Каталабюта, за которую актера неоднократно хвалили, а один рецензент признал его игру «великолепной».[1] Тот же эпитет применил рецензент «Петербургского листка» к Солянникову в роли царя нубийского («Дочь фараона»). «Г. Солянников дал великолепную фигуру царя-дикаря»,— писал он и, переходя к общей оценке, замечал, что в игре этого актера «каждое движение есть деталь хорошо обдуманной роли: комической или драматической; и тут и там он бывает одинаково интересен, оригинален».

Рецензия относилась к январю 1911 года. А 25 апреля хроникер той же газеты сообщил: «Вчера простился с публикой лучший мимист в балете г. Солянников. К нему, как и к г. Булгакову, балетные заправилы сочли нужным применить двадцатилетнюю выслугу, наивно полагая, что если танцовщица в 36 лет становится тяжеловатой, то и мимист к этим годам теряет способность играть».

Солянников уехал в заграничное турне на два с лишним года. 6 октября 1914 года Кудрин сообщил в «Петроградском листке»: «Вчерашний балет «Дон Кихот» оказался с сюрпризами. После нескольких лет скитаний по Европе и Америке возвратились артисты г-жа Седова и г. Солянников». Солянников играл трактирщика Лоренцо. Кудрин приветствовал «природного комика, который умеет жить на сцене». Но жизнь Солянникова на сцене продолжалась на специфически балетный лад. Об этом свидетельствовали отзывы того же Кудрина. 26 октября 1915 года критик отметил удачное превращение актера «из комика в величественного повелителя», то есть из Каталабюта в короля Флорестана. 14 декабря заявил о Солянникове, получившем роль хана в «Коньке-горбунке»: «У нового исполнителя большой ассортимент жестов (например, он весьма разнообразен, когда бракует появляющихся красавиц)». 21 декабря хвалил его в партии откупщика Мишо из «Тщетной предосторожности»: «Он без особых трюков может вызвать смех: взгляните на его физиономию, ужимочки — и весело становится».

После 1917 года Солянников переиграл роли почти во всех балетах-драмах. Но актер классической школы сохранил приверженность к ней. Корректный в ролях, требовавших «подлинности»

[1] Балет. «Петербургская газета», 1910, № 335, 6 декабря, стр. 5.

переживаний, он блеснул в конце пути ролью, требующей сгущенных и условных красок. То была роль Капулетти на премьере «Ромео и Джульетты» Лавровского в 1940 году. «Старый Н. Солянников превзошел себя в роли отца Джульетты»,— вспоминает Лопухов.[1] С уходом Солянникова в 1950 году балетная сцена утратила последнего актера классической пантомимы. Сменившие его мастера, среди них наследник многих ролей Солянникова — М. М. Михайлов, переняли у него отдельные приемы изобразительности, но внесли куда более конкретные психологические подробности, достоверные переживания, интимные интонации.

Л. С. Леонтьев

Одним из зачинателей новой школы балетной пантомимы выступил Леонид Сергеевич Леонтьев (1885—1942). 4 мая 1903 года среди многих номеров дивертисмента на сцене Мариинского театра прошло pas de deux из балета «Приказ короля»: в нем дебютировали воспитанница Пуни—роза и воспитанник Леонтьев — бабочка. Исполнителю было восемнадцать лет, но выглядел он подростком. «Воспитанник Леонтьев благодаря своему маленькому росту и кругленькой фигуре не имеет сценической наружности; дебютировал же он, как классический танцор, с большим успехом; танцует он опрятно; все темпы исполняет корректно, ногами не путает и руки в ладу с корпусом и ногами, что делает честь его учителю»,— беспристрастно констатировал Плещеев.[2] Опытный учитель Н. Г. Легат отобрал «темпы», позволившие ученику показать пружинистый прыжок, блеснуть фейерверком мелких заносок. Леонтьев в самом деле не вышел ростом, да и лицом был неказист, но обладал музыкальностью, подвижностью, ловкостью. Все же главные его достоинства не находили почвы для развития в чистом классическом танце.

Постоянный исполнитель многих pas de deux, pas de trois и других академических ансамблей, Леонтьев годами ждал безликой похвалы вроде: «С успехом прошло pas de trois в исполнении г-ж Вилль, Смирновой и г. Леонтьева»; или: «Большой успех выпал на долю г-ж Смирновой, Вилль и г. Леонтьева в pas de trois; едва ли, после балерины, конечно, это не лучший номер». Обе рецензии появились 22 апреля 1910 года, назавтра после «Лебединого озера» с Седовой: первая, Светлова, — в «Петербургской газете»; вторая, Шидловского,— в «Петербургском листке». Куда чаще приходилось выслушивать колкости. Например, 28 сентября

---

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 291.

[2] Ст[арый] балетоман [А. А. Плещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1903, № 121, 5 мая, стр. 3.

того же года «Петербургская газета» поместила заметку под заголовком «Измельчание балета». В ней говорилось: «Балет мельчает... В качестве кавалеров выпускают низкорослых танцовщиков, производящих смехотворное впечатление. Такое впечатление производил г. Леонтьев, кавалер г-жи Смирновой в «Жизели» (в pas de deux первого акта.— *В. К.*). Кстати, этот танцовщик послужил причиной кары, наложенной на г-жу Ваганову. Артистка категорически отказалась с ним танцевать pas de deux, находя, что он в буквальном смысле не дорос до нее». Таких рецензий было множество, и они, естественно, ранили танцовщика. Предвидя упреки, он робел, выходил на сцену скованный. Об этом свидетельствует, например, сказанное Волынским о pas de deux, вставленном в третий акт «Пахиты»: «Нельзя отозваться сочувственным словом и о танцах Леонтьева. При аккуратности технического исполнения они показались мне все же несколько устаревшими и испорченными рутиною. Прыжки его — довольно, впрочем, высокие — не овеяны поэзией изнутри и не оживлены выражением лица и фигуры... Сплошная гимнастика без вихря эмоций в душе».[1] Парадоксальными кажутся такие слова об актере, создателе эпохи в искусстве балетной пантомимы. Но путь творческого самоопределения изобиловал внезапными поворотами и был тернист.

«Я был приговорен к исключению за неспособность к хореографическому искусству»,— вспоминал Леонтьев о первых годах в школе.[2] Это не мешало часто занимать его в детских ролях. В «Щелкунчике» он изображал сначала Полишинеля, а потом Фрица и самого Щелкунчика. Забавный маленький принц Щелкунчик вышел на сцену 9 сентября 1901 года и торжественно повел Клару по своим сказочным угодьям. Роль была «с ниточкой», тянувшейся через добрую половину спектакля. «Ниточки» не оказалось в роли Аленького цветочка: Легат создал ее уже для актера Леонтьева, не находившего себя в амплуа классического танцовщика вот уже четыре сезона. Все было алым у этого персонажа: трико, курточка, берет. Он проходил через весь спектакль, участвовал в танцах главных героев. Но его действенные задачи были столь невнятны, что ни в одной из пространных рецензий на премьеру «Аленького цветочка» не упоминался исполнитель заглавной роли.

---

[1] А. Волынский. Сумбур и перетасовки. «Биржевые ведомости», 1914, № 14542, 8 декабря, стр. 6.

[2] Л. Леонтьев. Моя автобиография. «Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1923, № 31—32, 8—15 апреля, стр. 28.

Куда проницательнее Легата оказался Фокин. Он угадал в старательном, до скуки аккуратном академисте тонкий, отзывчивый на малейшие возбудители артистизм. Правда, сначала Фокин выбрал Леонтьева скорее по признаку типажности. Но круглолицый негр в «Эвнике» улыбался не просто белозубо, а и по-детски радостно, каждым жестом выражая преданность Петронию. Это дало повод неповоротливой администрации включить в репертуар Леонтьева деми-классическую роль Меркурия в «Пробуждении Флоры» и деми-характерную — фавна во «Временах года». По-настоящему же индивидуальность Леонтьева раскрылась опять-таки в балете Фокина — в «Карнавале».

Роль Арлекина звучала у него совсем иначе, чем у Нижинского. Арлекин — Леонтьев не был ни таинствен, ни тем более инфернален. Он бесхитростно следовал старинной традиции народного героя — веселого затейника, мастера простой, даже грубоватой шутки. И если несколько лет спустя Владимиров попытался придать герою «Арлекинады» Петипа свойства Арлекина — Нижинского из «Карнавала», то Леонтьев и в «Карнавале» продолжал традиции Арлекинов Кякшта, Легата и стоявшего за ними XIX века. Нижинский гениально переинтонировал роль в духе современного искусства и тем затмил Арлекина — Леонтьева. Но для самого Леонтьева Арлекин стоял в преддверии будущих образов, где основой всегда была человечность.

На сцене Мариинского театра роль сохранилась за Леонтьевым. К ней прибавилась роль безнадежно влюбленного Кузнечика в «Капризах бабочки». Актер постепенно переходил на гротескно-комедийное амплуа. В 1912 году Волынский писал после «Павильона Армиды»: «Танец шутов — яркий мазок, достойный М. М. Фокина,— выдвигает вперед Леонтьева. Прежде шута танцевал Розай с колоссальным успехом. Но и Леонтьев вызывает настоящую бурю в зрительном зале своим диким каким-то антраша, с кривым изгибом ног в воздухе и сумасшедшим падением на оба скрещенных колена».[1] Все же в фокинском репертуаре Леонтьева манила по-настоящему одна роль, которую ему довелось исполнить лишь после 1917 года. В автобиографии он сообщал предельно скромно, что ему «поручили постановку балета «Петрушка». В ноябре месяце 1920 года я поставил названный балет». Премьера состоялась 20 ноября, и главную роль исполнил сам Леонтьев.

Участник дягилевских «сезонов», Леонтьев знал Петрушку — Нижинского, но роль понял и передал по-своему. Трагедия духа,

---

[1] А. Волынский. Балет. «Павильон Армиды». «Биржевые ведомости», 1912, № 13147, 17 сентября, стр. 6—7.

обжигающая у Нижинского, превратилась в драму «маленького человека», тщетно пытавшегося разорвать круг унизительных обстоятельств. Петрушка — Леонтьев взывал к человечности. И он пробуждал сочувствие у зала, когда молотил руками по стене в поисках выхода из комнаты-клетки. Только подлинный актер мог так вот, без слов, повернувшись спиной и не показывая зрителям лица, передать в напряженной позе, в беспорядочных жестах пароксизм давно копившегося горя.

Лучшие образы Леонтьева были созданы после Октября. Лишь подступом к будущим крупным пантомимным ролям стал в 1915 году Санчо Панса. Кудрин отметил, что Леонтьев здесь «очень хорош: в меру комичен, жесты его осмысленны, мимика выразительна».[1] Но за осмысленностью жестов критик не разглядел живого добродушия Санчо — Леонтьева, того плутовато-веселого взгляда на мир, что отличался от нарочитого комикования большинства других исполнителей роли.

Человечность как основа творческого мировоззрения актера заявляла о себе в Иванушке, Гренгуаре, Исааке из «Корсара», даже в сварливой и вздорной, но сказочно уютной фее Карабос. Одним из шедевров Леонтьева стал банкир Камюзо в балете Асафьева — Захарова «Утраченные иллюзии» (1935). Расчетливый и циничный вершитель судеб нечаянно узнавал об измене содержанки. И вдруг растерянно опускались руки, сутулились плечи, потухал взгляд — приоткрывалась горькая душевная драма.

Леонтьев неоднократно пробовал свои силы как балетмейстер. Кроме «Петрушки», он возобновил балеты «Времена года» и «Жавотта»; ему принадлежали также балетные сцены в оперных спектаклях, танцы в постановках драматического театра. Но тут он не был оригинален. С 1918 года его часто выбирали на административные должности, например управляющим труппой и заведующим Хореографическим училищем. Он честно нес свои обязанности и все же хорошим администратором не стал. В училище Леонтьев преподавал классический танец, уступая тут младшему коллеге — В. И. Пономареву, и вел класс пантомимы, тоже не принесший ему особых лавров. Он был прежде всего актер. И эту свою художественную миссию выполнял до смерти, которая настигла его в Перми, куда был эвакуирован на время войны Ленинградский академический театр оперы и балета имени Кирова.

Помимо упомянутых актеров, труппа Мариинского театра обладала и другими превосходными исполнителями характерных

---

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 287, 19 октября, стр. 4.

танцев и мимических ролей. С 1904 года здесь работал Александр Ильич Бочаров (1886—1956). Он обладал отчетливой и элегантной манерой, выработанной преимущественно в балетах Петипа и Льва Иванова, где основой характерной пляски оставались навыки академизма. Пластический рисунок его танца базировался на выворотности ног и соблюдении классических позиций рук в венгерских, польских, испанских и прочих плясках. В 1916 году на Мариинскую сцену пришел выдающийся актер-танцовщик Андрей Васильевич Лопухов (1898—1947), создатель роли Меркуцио в «Ромео и Джульетте» Лавровского. В 1939 г. А. И. Бочаров и А. В. Лопухов в соавторстве с А. В. Ширяевым опубликовали книгу «Основы характерного танца».

Менее богата была труппа характерными танцовщицами и актрисами пантомимы. В 1907 году ушла М. М. Петипа. С 1909 года ее заменила О. В. Федорова 3-я. Кроме нее ответственные партии исполняли танцовщицы Е. П. Эдуардова, Е. В. Лопухова и Е. Э. Бибер.

Е. П. Эдуардова

Весной 1901 года училище окончила Евгения Платоновна Эдуардова (1882—1960). Миловидное лицо, стройная фигура, пластичность скоро позволили ей продвинуться из кордебалета в корифейки. Ее начали занимать в шестерках, четверках и двойках характерного репертуара. В 1908 году Эдуардова стала участницей гастрольной поездки Павловой за границу. «Громадным успехом пользовалась Е. П. Эдуардова, особенно в «Привале кавалерии» (Мария) и в характерных танцах»,— писал Козлянинов.[1] После этого ею больше заинтересовались и в Петербурге.

20 октября 1908 года рецензент «Петербургской газеты» похвалил Эдуардову за «милое исполнение» танца Невы в «Дочери фараона»: «Хотя она по росту и «малая Невка», однако успех имела большой». К ее индивидуальности действительно подходил эпитет «милая». Но когда за танец корсаров 16 марта 1910 года та же газета назвала Эдуардову «артисткой с большим темпераментом», она погрешила против истины. Темперамента танцовщице как раз недоставало. Она была эффектна, но без пылкости. Вскоре это вызвало невыгодные для нее сравнения с Ольгой Федоровой, переведенной из Москвы в Петербург. Возможно, последнее обстоятельство заставило Эдуардову, в свою очередь, просить перевода в Большой театр «с целью изучения новых характерных танцев под руководством г. Горского», как сообщала хроника «Петербургской газеты» 26 сентября того же года.

---

[1] Л. Козлянинов. Балетиые гастроли. «Театр и искусство», 1908, № 25, 22 июня, стр. 433.

Эдуардова пробыла в Москве два месяца. Вернувшись, она, по свидетельству Теляковского, решила, что «сделалась крупной характерной танцовщицей, и стала отказываться иначе танцевать, как solo». Теляковский добавлял в дневнике 24 декабря: «Все это, конечно, делается, чтобы отнять места у Федоровой, которая гораздо талантливее»,— и был прав. Однако же на своих местах Эдуардова оставалась хороша. Ее сферой являлись венгерские, польские и другие танцы, требующие изящных, точеных линий. Критики здесь сходились в оценках. Левинсон, рецензируя «Раймонду», отмечал «не совсем подлинный» темперамент Эдуардовой и писал: «В «сарацинском» она, к сожалению, пытается искупить некоторую негибкость фигуры и отсутствие легкости мимикой, доведенной до гримасы, и жестикуляцией в «московском» жанре. Но нам кажется, что к изящному дарованию г-жи Эдуардовой, дарованию несколько интеллектуальному, холодному, к ее классической школе лишь насильственно привиты эти эксцессы бытового колорита и искусственного опрощения».[1] Волынский выделил ее в танце трех египтянок из «Эвники: «Е. П. Эдуардова выглядит прекрасно. Тонкие черты лица снежной белизны мягко сияют из-под темного грима. Фигура задрапирована со вкусом, стильно. Пляшущая красавица из Египта!»[2]

Сама Эдуардова думала иначе. «Какие ваши любимые танцы?» — спросил ее как-то интервьюер. Она ответила: «Все те характерные танцы, в которых много жизни и огня: мазурка, лезгинка». Особенно выделила она Вторую рапсодию Листа: «Не устоять, не удержаться на месте, когда слушаешь эти звуки; все бурлит, горит; забываешь решительно все на свете».[3]

Разногласия заключались во взглядах на темперамент. Несмотря на московские уроки, на признание Горским (в близившейся премьере «Конька-горбунка» хореограф поручил этой танцовщице «русскую» на музыку Дворжака и оставил за ней украинскую пляску), Эдуардова была типичной представительницей петербургской школы. И в русских, и в венгерских и польских танцах, как бы ни «бурлили» и ни «горели» звуки, Эдуардова никогда не «забывала» привитых этой школой правил. Главным достоинством ее танца оставался утонченный, блестящий, холодноватый аристократизм. «Испанкой в паре с г-жой О. Федоровой была г-жа Эдуардова...— писал после «Лебединого озера» Кудрин.—

---

[1] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 19, декабрь, стр. 307.

[2] А. Волынский. «Эвника».— «Шопениана». «Биржевые ведомости», 1912, № 12826, 8 марта, стр. 4.

[3] У Е. П. Эдуардовой-Давидовой. «Петербургский листок», 1912, № 252. 13 сентября, стр. 13.

По темпераменту она уступала партнерше, но изяществом пленяла».[1] Впрочем, этот испанский танец требовал не столько темперамента, сколько элегантности, а потому обе соперницы имели равный успех.

Значительно меньше подходила Эдуардовой партия уличной танцовщицы в «Дон Кихоте». Она исполнила эту деми-классическую партию 27 ноября 1916 года, уже пятнадцать лет занимая амплуа характерного плана. «Эффектная танцовщица г-жа Эдуардова слишком шикарна для уличной танцовщицы и недостаточно легка в танце среди кинжалов»,— заметил Кудрин в «Петроградском листке». И, разумеется, Эдуардова была куда интереснее в чисто характерном жанре.

Она покинула Мариинский театр в 1917 году. В 1920 году организовала в Берлине свою школу. По сведениям «Энциклопедии танца», Эдуардова «преподавала там пятнадцать лет и сформировала большинство ныне действующих ведущих немецких танцовщиков, так же как и солидное число выдающихся преподавателей. Она внесла, кроме того, вклад в профессиональное образование нескольких немецких хореографов».[2] В 1935 году Эдуардова переехала в Париж, где также преподавала. С 1947 года жила в Нью-Йорке и там закончила свою преподавательскую деятельность.

Е. В. Лопухова

Танцовщицей другой индивидуальности была Евгения Васильевна Лопухова (1884—1943), старшая сестра балетмейстера Федора Лопухова и танцовщиков Лидии и Андрея Лопуховых. В 1902 году, на выпускном спектакле Лопухова исполняла вариацию бабочки из «Гарлемского тюльпана», pas de deux из «Тщетной предосторожности» и первые годы на сцене тоже бывала занята и в классических, и в характерных ансамблях. Однако танцовщицу живого темперамента больше привлекала характерность жанрово-бытового плана. «Талантлива вещица «La coquetterie»... и хороши ее исполнители г-жа и г. Лопуховы»,— писал 2 июля 1908 года обозреватель «Петербургской газеты» после очередного спектакля в Красном Селе. Вскоре эстрада стала для Лопуховой местом главного применения сил, тем более что Ф. В. Лопухов не столько выступал в качестве партнера сестры, сколько работал с ней как балетмейстер. «Я поставил для себя и Е. Лопуховой танец «Оживший фарфор», сделал долго шедший потом танцевальный шарж «Голландский танец» для той же Лопуховой и Орлова», — пишет

[1] К[уд]рин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1915, № 322, 23 ноября, стр. 5.

[2] Anatole Chujovy and P. W. Manchester. The Dance Encyclopedia, p. 322.

он в мемуарах.[1] Выступала Лопухова и в других концертных номерах. «Надо отметить «Сельскую мазурку» (соч. Гавликовского) и Космополитану с г-жой Лопуховой 1-й. Она танцует оживленно»,— оповещала «Петербургская газета» 10 июля 1910 года после спектакля в Красном Селе, а 22 июля сообщала после очередного концерта, что особый успех имела и была бисирована «русская пляска», поставленная на мелодии «Ноченька», «Светит месяц», «Ухарь-купец»: «Это боевой нумер летнего балетного сезона. Его отлично исполняют г-жа Лопухова и г. Бурман».

Академический балетный репертуар открывал менее интересные возможности. В «Корсаре» Лопухова играла главную жену — предмет проказ любимой жены хана, Гюльнары. «Она имела случай показать присущие ей грацию, музыкальность и даже индивидуальность»,— писал Шидловский в «Петербургском листке» 28 апреля 1910 года. Слово «даже» было нелишним, так как поводов для всего этого роль давала мало.

Из года в год критики одобряли или порицали Лопухову в партии Француженки из «Феи кукол». Номер этот — вставная полька Дриго был элементарен по движениям и, в сущности, зауряден. Но в одном и том же «Петербургском листке» за 1912 год о Француженке — Лопуховой писали по-разному. «Легкомысленность ее в танцах сквозит, изящества, свойственного mademoiselles, мало»,— находил Кудрин 29 октября, а Рогов писал 5 ноября: «С красивым задором, полным врожденной грации, резвится она по сцене, беззаботно махая франко-русскими флажками». Оба критика были по-своему правы. Салонная манерность, которую, очевидно, считал изяществом Кудрин, была Лопуховой чужда. Недаром через пять лет Кудрин вознегодовал на то, что Лопуховой поручили роль героини в «Испытании Дамиса», тогда как истинный удел ее — «лубочные русские», тривиальные полечки или что-нибудь дикое», но никак не «балет жанра Ватто».[2] И все-таки резвая грация, задор были свойствами ее актерской природы. Волынский вскрыл эти противоречивые свойства, рецензируя все ту же «Фею кукол»: «Танец с красно-бело-синим флагом исполняет Лопухова. Французским флагом она машет, под музыку Дриго, с красивым задором, с увлекающей горячностью. Вообще, такие танцы, с чувственным порывом темперамента, совершенно в ее средствах. Нельзя забыть, что артистка эта, танцуя с Орловым, создала однажды на сцене настоящий шедевр: танец подлой

[1] Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете, стр. 212.

[2] Конст. Кудрин. Театральный курьер. «Петроградский листок», 1917, № 252, 20 октября, стр. 4.

бабенки, язвительной мещаночки, через душу которой, как у Грушеньки Достоевского, тоже прошел «инфернальный изгиб».[1] От краски, найденной интуитивно и талантливо для номера, вскоре забытого, утерянного остался, должно быть, где-то след, протянувшийся далеко в будущее — вплоть до сцены ярмарки из «Каменного цветка» Григоровича.

Что же касалось самой Лопуховой, то работа в театре мало ее удовлетворяла. Выход своему бурлящему темпераменту актриса находила на эстраде, на драматической сцене (в 1911 году она выступала в популярной пьесе Ю. Д. Беляева «Псиша»), наконец в оперетте. Уже к концу работы в балетном театре, который Лопухова покинула в 1923 году, она сыграла несколько опереточных ролей, среди них — мадемуазель Нитуш. В статье, посвященной этой стороне творческой деятельности Лопуховой, Михаил Кузмин оценил «отсутствие специфической пикантности», за что в свое время упрекал танцовщицу Лопухову балетный критик Кудрин. «Бодрая, энергичная, увлекательная, без излишнего эротизма, мальчишески веселая фигура Лопуховой представляет собою своеобразное и свежее явление в опереточном искусстве. Это совершенно новый и очень современный тип исполнительницы», — писал Кузмин.[2] Новизна подобного типа проникла потом и в балетный театр, когда Лопуховой там уже не было. Лопухова продолжала выступать с А. А. Орловым в оперетте и на эстраде вплоть до начала Великой Отечественной войны.

О. В. Федорова

28 ноября 1909 года Теляковский утвердил контракт с танцовщицей Ольгой Васильевной Федоровой, по которому она с 1 декабря переводилась из Москвы в Петербург. Младшая сестра Софьи Федоровой, она родилась в 1882 году и работала в Большом театре с осени 1900 года.[3] Покидала она Москву из-за соперничества с сестрой, поскольку обе претендовали на одинаковый репертуар. Ольга Федорова, как писала Горшкова,[4] «по фигуре своей превосходила сестру» в пропорциях, в форме ног и не уступала ей на сцене в темпераментной самоотдаче. Недоставало ей главного — той собственной темы, что подымала Софью Федорову в ряд крупнейших танцовщиков ее времени, таких, как Павлова и Нижинский.

---

[1] А. Волынский. «Фея кукол». «Биржевые ведомости», 1912, № 13220, 29 октября, стр. 5.

[2] М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. Пг., «Полярная звезда», 1923, стр. 134, 135.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3790, лл. 1, 2.

[4] М. Н. Горшкова. Записки о моей жизни, стр. 208—209.

На московской сцене Ольга Федорова имела разнообразный репертуар. Например, в сезоне 1903/04 года она, чередуясь с сестрой, исполняла в «Корсаре» классическую партию Гюльнары; в «Дон Кихоте» — деми-классическую партию уличной танцовщицы и характерную — Мерседес.

В Петербурге она дебютировала 2 сентября 1909 года в партии Золушки из дивертисмента последнего акта «Спящей красавицы». «Г-жа Федорова 3-я — хорошее приобретение для таких жанровых хореографических сценок. Ее Золушка интересна и колоритна»,— сообщал назавтра в «Биржевых ведомостях» Светлов. 13 сентября Светлов в «Петербургской газете» похвалил Федорову в мазурке из «Раймонды»: «В ее исполнении есть что-то своеобразное, индивидуальное, что нравится публике».

Мазурка понравилась настолько, что ее пришлось бисировать. Меньший успех имела Федорова 20 сентября в «Дон Кихоте», где выступила в партиях уличной танцовщицы и Мерседес. Светлов отметил назавтра в «Петербургской газете», что «общее впечатление получилось среднее», так как «еще слишком в памяти яркий шик» Преображенской. 22 сентября он повторил в «Биржевых ведомостях», что у Федоровой «цельного образа не вышло» и даже посетовал: «Все характерные и жанровые места сразу отдали московской танцовщице в наследство». Тем не менее обе партии закрепились за Федоровой. А критики, принимая ее Мерседес, продолжали поругивать уличную танцовщицу. Кудрин писал 30 апреля 1912 года в «Петербургском листке», что Федорова «невольно заставляла вспоминать О. Преображенскую. Темперамента у нее масса, но руки словно декадентские змеи. Некрасиво».

Эпитет «декадентская» вряд ли верно выражал пластику рук у Федоровой — уличной танцовщицы. Просто партия эта по-разному исполнялась на сценах двух столиц, и критикам, привыкшим к танцевальному рисунку Преображенской, при всей остроте созданного балериной образа, не могла прийтись по вкусу размашистая и расплывчатая манера характерной солистки Федоровой. Кроме того, среди обширного репертуара Федоровой партия уличной танцовщицы одна была замешана на классическом танце (если не считать промелькнувшего испанского танца из «Феи кукол»). Раз от разу эта партия теряла завершенность движений и графическую точность штрихов. «Артистке пришлось танцевать на пальцах»,— кратко замечал в конце 1913 года обычно словоохотливый Волынский.[1] И вскоре Федорова оставила за собой

[1] А. Волынский. Бури энтузиазма. «Биржевые ведомости», 1913, № 13780, 1 октября, стр. 4—5.

только партию Мерседес. «Г-жа Федорова 3-я (Мерседес) горит в своих плясках, стилизованных балетмейстером А. А. Горским, который заботился главным образом о вихре и воодушевлении на сцене»,— писал уже в 1916 году Плещеев.[1] Вихрь и воодушевление были природой актерской индивидуальности Федоровой, и она отдавалась им самозабвенно, увлекая зрителей грубоватым, но пылким танцем.

«Эффектная внешность, гибкая фигура, «огонь крови» — все соединилось в молодой солистке», — писала 5 октября 1909 года «Петербургская газета» о ее выходе во Второй рапсодии Листа («Конек-горбунок»). «Наибольший успех имеет богемский [танец], где появилась г-жа Федорова»,— писала та же газета 26 ноября после «Тщетной предосторожности» с Преображенской и Легатом в главных ролях и Карсавиной и Нижинским в pas de deux. После дебюта Федоровой в роли жены хана в «Коньке-горбунке» Светлов отмечал: «Обыкновенно эта роль совершенно пропадала и казалась лишним эпизодом, который хотелось бы выбросить. Г-жа Федорова осмысленной игрой придала ей рельеф и колорит».[2] Правда, здесь Ольга Федорова следовала по стопам Софьи Федоровой — создательницы роли на московской сцене.

В «Раймонде» Федорова 3-я исполняла испанский панадерос и венгерский палотас. 28 января 1910 года Светлов писал в «Петербургской газете», что в панадеросе танцовщица «походила на вырвавшийся на волю огонь», что в ее танце «есть своеобразная оригинальность, есть испанская цыганщина», тогда как в палотасе «неизвестно, что выделывала она ногами, а весь запас огня ушел у нее на испанское pas». Но были и другие мнения.

Интересно объяснил причины успеха Федоровой старожил петербургской балетной критики А. А. Плещеев. После одного из самых популярных номеров — индусской пляски в «Баядерке» он писал: «С каждым спектаклем г-жа Федорова 3-я убеждает меня в том, что она является украшением нашей балетной труппы... Это танцовщица современная, уклонившаяся от установленного шаблона: у нее своя манера, свой рисунок танца, какая-то особая, сказал бы я, художественная небрежность. Когда я смотрю на ее танцы, я вижу перед собой живопись современного художника, а не зализанную, конфетную — художника устаревшего».[3] Федо-

---

[1] А. Плещеев. В балете. «Новое время», 1916, № 14640, 6 декабря, стр. 8.

[2] В. С[ветлов]. Первая гастроль г-жи Гельцер. «Петербургская газета», 1910, № 91, 8 апреля, стр. 4.

[3] А. Плещеев. Балет. «Петербургская газета», 1910, № 282, 14 октября, стр. 6.

рова вливала свежую кровь в характерный танец петербургского балета, ставший несколько худосочным. И ей прощали небрежности в технике, а порой даже небрежности вкуса, например, «цыганскую пляску» под музыку одного из чардашей Брамса или «восточный танец» под музыку классических вариаций из «Времен года» и «Раймонды». «Пощадите хоть петербуржцев, г. Горский»,— взывал анонимный рецензент к постановщику последнего номера,[1] а другой поражался: «Нежная, кружевная вариация... И вдруг на такую музыку — дикая, разнузданная пляска в жанре Дункан, которую Москва чтит до сей поры».[2] Но талант исполнительницы оставался вне сомнений.

Волынский и Левинсон избрали «Раймонду» для анализа таланта Федоровой, и взгляды обоих критиков совпали. Левинсон писал: «Г-жа Федорова 3-я, чуждая какому-либо стилю, не всегда ритмичная, покоряет стихийностью, размахом своей пляски, молниеносными темпами, опьяненностью движением. Ее танец вызывает неизменное впечатление импровизации. Испанский танец для нее прежде всего танец цыганский, вольный, широкий, живописный. Поэтому-то ей совершенно не удается мазурка, слишком у нее размашистая, буйная, народная. Чуждая раса, чуждый стиль».[3] Волынский тоже начинал с панадероса: «Широким шагом Федорова обходит сцену с тамбурином над головой, раскачивая по-испански тело и картинно двигая плечом... Почти не следуя за самым танцем, за его грубоватым рисунком, бьющим на впечатление хищной красоты, отдаешься очарованию богатой артистической индивидуальности». И, одобряя в целом мазурку, он объяснял: «Но в минутных остановках нет красоты изящных поз, которые подчеркнули бы нежную пассивность танцующей дамы. В мазурке на первом плане кавалер! Дама же только отдается вихрю. Она только носится, только плывет за ним, сохраняя кокетливый излом покорности до конца. Этой прелестной черты, характерной для мазурки, Федорова показать не умеет. Талант ее горит на сцене костром».[4]

Талант Ольги Федоровой пламенел, обжигал, но в нем не было тех колдовских интонаций, что привораживали в искусстве ее сестры. Все же его отмечала та московская исконность, что

---

[1] На бенефисе кордебалета. «Петербургская газета», 1910, № 328, 29 ноября, стр. 4.

[2] Л. Козлянинов. «Арлекинада», «Капризы бабочки» (Бенефис кордебалета). «Новое время», 1910, № 12474, 2 декабря, стр. 5.

[3] Андрей Левинсон. Балет. «Аполлон», 1911, № 19, декабрь, стр. 307.

[4] А. Волынский. Балет. Характерные танцы. «Биржевые ведомости», 1912, № 13250, 15 ноября, стр. 5—6.

роднила Ольгу Федорову с индивидуальностями Софьи Федоровой и Екатерины Гельцер, при всем несходстве танцовщиц. В нем уживался разгул цыганщины из знаменитого «Яра», лихой бег троек, праздничный звон колоколов. И в Петербурге исполнительское мастерство Ольги Федоровой осталось явлением чужеродным. Им восхищались. Его поощряли. Но оно явилось скорее оздоровляющим, нежели преобразующим началом. Академизм манер стал красочнее и шире, но академизмом быть не перестал.

Ольга Федорова покинула сцену в 1924 году.

Е. Э. Бибер

В 1909 году балетную школу окончила Евгения Эдуардовна Бибер. Родилась она 30 июля 1891 года. Критика отметила ученицу Куличевской рядом с такой сильной танцовщицей, как Большакова, и самобытно талантливой, как Люком. «Очень хороша воспитанница Бибер и не столько в классике, сколько в испанском танце. У нее есть cachet и сценическая внешность, есть красивые аттитюды и задатки темперамента»,— писал Светлов в «Петербургской газете» 23 марта 1909 года. 9 апреля он добавил: «В ней есть кокетство, повадка испанки и похвальная манера сохранять tenue до конца, до ухода со сцены». Другие критики экзаменационного спектакля вторили Светлову, а один даже заметил: «Первый раз мы видим такой законченный талант в характерной пляске... Ее счастливая судьба — быть характерной танцовщицей: их у нас так мало».[1]

Поначалу судьба в самом деле сулила многое. Бибер сразу получила испанский танец в «Лебедином озере». «Испанские танцы, по-видимому, станут ее специальностью»,— предрекал Светлов в «Петербургской газете» 7 сентября. Через два сезона, 5 декабря 1911 года, критик вновь расхвалил танцовщицу за чувство колорита, характерную гибкость, темперамент в испанском танце: «Рядом с ней еще больше проигрывает г-жа Лопухова, в которой испанского столько же, сколько в хересе отечественного происхождения».

Бибер была хороша также в мазурках, венгерских и других подобных плясках. «В танце красивых ведьм дает молнию таланта прелестная артистка Бибер»,— писал Волынский в рецензии на «Павильон Армиды».[2] Бибер принадлежала к молодежи, безоговорочно верившей в Фокина, а он занимал эту танцовщицу и в постановках для Мариинского театра, и на премьерах у Дягилева.

---

[1] Dito. Новые балеты на экзаменационном спектакле. «Речь», 1909, № 85, 28 марта, стр. 4.

[2] А. Волынский. «Павильон Армиды». «Биржевые ведомости», 1912, № 13147, 17 сентября, стр. 7.

Вместе с тем балетная критика сожалела, что администрация недооценивает молодую актрису. «Способных танцовщиц, как г-жи Бибер, Пильц, стали загонять к «воде»... Почему такая немилость после сольных номеров?» — недоумевал рецензент.[1] Немилость объяснялась переводом в петербургскую труппу Ольги Федоровой, которая заняла положение ведущей характерной танцовщицы и затмила Эдуардову, Лопухову, Бибер. Правда, Бибер продолжала исполнять сольные места и в 1916 году была переведена в разряд первых танцовщиц. Но ее заслуги перед историей балета все же в другом.

Как уже говорилось, сравнительно с актером пантомимы, удельный вес актрисы пантомимы в дореволюционном академическом балете был ничтожно мал. Актерские задачи в ролях королев, знатных дам и пожилых крестьянок сводились обычно к «выходам» и «речам» на языке условных жестов. Фокин создал новое амплуа мимической актрисы — цветущей, но роковой соблазнительницы. Стремясь избавиться от навыков условного балетного жеста, он выдвинул на это амплуа свою ученицу пластичку Иду Рубинштейн и видных актрис драмы (Тиме) и оперы (Кузнецову). Опыт Фокина был освоен балетом. Больше того, опыт начал влиять на пантомимные женские роли старых спектаклей, разумеется, сказался на работах молодых советских хореографов и, как нельзя кстати, пригодился в 1930-х годах для открытий балетной драмы. Осуществить новые запросы и возможности во многом довелось Бибер.

В 1927 году она сыграла свою первую пантомимную роль Екатерины II в балете Лопухова «Крепостная балерина». Историческая конкретность персонажа подсказала хореографу и исполнительнице ряд достоверных подробностей. Это определило дальнейший путь актрисы. В «Спящей красавице» ее королева стала обаятельной женщиной, милостивой с придворными, ластящейся к супругу, когда тот гневался на вязальщиц. Мать Жизели у Бибер выносила на сцену уют своего очага и сохраняла покойное достоинство, хлопоча ради знатных гостей. Отсюда, от обновленных ролей академического репертуара, тянулись нити к ее Марии-Антуанетте в «Пламени Парижа», трагически улыбавшейся в ответ на поклоны придворных, к ее кормилице в «Ромео и Джульетте», смешной и напыщенно жеманной.

Бибер работала в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени Кирова до 1954 года. В 1932—1936 годах она

---

[1] Д. М. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1910, № 279, 11 сентября, стр. 4.

вела класс актерского мастерства в Ленинградском хореографическом училище и продолжала вести его с 1952 по 1970 год.

Исполнительское искусство — непререкаемая ценность русского балетного театра начала XX века. При всем разнообразии поисков. какие вели русские хореографы 1900—1910-х годов, исполнительство оказалось прочнее, долговечнее. Ибо, изведав и пережив многие находки хореографов, прежде всего именно оно утвердило приоритет русской школы танца во всем балетном мире. Так получилось потому, что откровения исполнительского искусства были шире откровений балетмейстеров. Самое талантливое, самое интересное из найденного в хореографии начала века было связано с эстетическими экспериментами времени и отрекалось от опыта предшественников. Исполнительство же вобрало, сосредоточило, отразило в себе еще и богатые традиции, накопленные отечественным театром за весь его долгий путь.

В сущности, такой порядок вещей тоже являл собой стойкую традицию русского исполнительского искусства. Как известно, балетный театр в России начали строить иностранные балетмейстеры и учителя, поскольку балет Италии и Франции имел уже солидное прошлое. Однако иноземное растение, пересаженное на почву русской культуры, немедленно дало собственные побеги и обнаружило прочное намерение самоопределиться в новых благоприятных условиях. Больше всего тут значило именно исполнительское искусство, развивавшееся у нас, чем дальше, тем самобытней — почти всегда вопреки тому спросу, какой предъявляла эстетика казенного придворного театра. Среди мастеров русского балета насчитывалось немало славных деятелей: от первых поколений учеников Петербургской балетной школы и Московского воспитательного дома (а с ними и танцовщиков крепостного театра) — до последних предреволюционных выпусков театральных училищ двух столиц.

Русские танцовщицы и танцовщики были восприимчивы к науке и многим поражали своих учителей. Об этом свидетельствуют разные документы. Можно было бы составить изрядный сборник писем и воспоминаний, принадлежащих перу балетмейстеров и учителей. Получилось бы достаточно подробное и красочное жизнеописание «русской Терпсихоры».

В первой части сборника прославили бы исполнителей своих балетов хореографы XVIII и первой половины XIX веков Иван Вальберх и Шарль Дидло, Адам Глушковский и Жюль Перро. Эпиграфом к этой части явились бы вечно цитируемые и неувядае-

мые строки Пушкина, посвященные легендарной Авдотье Истоминой. В документах возникли бы имена Евгении Колосовой, Екатерины Телешовой, Николая Гольца, а увенчали бы эту часть танцовщицы отечественного романтизма — москвичка Екатерина Санковская и петербургская премьерша Елена Андреянова.

Вторую часть открыли бы письма Артура Сен-Леона. Тут выяснилось бы, что этот балетмейстер, столь справедливо обиженный Салтыковым-Щедриным, не расходился с сатириком в высокой оценке русских танцовщиц. Здесь встали бы фигуры Марфы Муравьевой, Прасковьи Лебедевой, Надежды Богдановой. А там пошел бы, пусть краткий, но звучный список танцовщиц Мариуса Петипа и Льва Иванова — от Екатерины Вазем до Матильды Кшесинской и Анны Павловой, в центре же красовалось бы имя Павла Гердта, знаменитого партнера названных балерин.

Наконец третью часть представили бы воспоминания и манифесты балетных деятелей начала XX века — Николая Легата и Михаила Фокина, заметки и наброски Александра Горского. Эти мастера спорили между собой о многом. Но снова антагонисты сошлись бы и в общих взглядах на русское исполнительское искусство, и в оценках Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Екатерины Гельцер, Софьи Федоровой, Вацлава Нижинского, Михаила Мордкина и многих других. И снова, теперь уже в мемуарах Николая Легата, возникли бы слова: «Душой исполненный полет...» — как исчерпывающая характеристика традиции русского балетного танца.

Потому что именно духовность отличала искусство русских балетных актеров. Духовность эта покоилась на живом чувстве современности и на опыте художественной национальной традиции, а оттого знавала взлеты, равные взлетам гениев драматической и оперной сцены. Недаром Белинский, Герцен, Салтыков-Щедрин называли Санковскую среди властителей дум 1840-х годов, рядом с Мочаловым и Щепкиным, а в начале XX века так же рядом ставились имена Павловой и Комиссаржевской, Нижинского и Шаляпина.

Разумеется, пути открытий были у балетных актеров свои, особые: новое добывалось в поисках подвижного единства музыкальности и театральности. Однако же и здесь, в сравнительно замкнутой сфере театра-фаворита, прослеживались живые связи со смежными сценическими искусствами, а также влияния русской литературы, музыки, живописи, архитектуры. Эти связи и влияния осуществлялись в контакте с балетмейстерами, которые так или иначе проходили сами исполнительскую практику русской балетной сцены.

Влияния, к тому же, бывали взаимными. Можно предполагать, например, что русские сюжеты картин Венецианова или стихотворений Державина, воздействуя на пластику балетов конца XVIII — начала XIX века, в свою очередь не обходились без заимствований у балетных стилизаций на темы современной русской жизни. Можно говорить, что хореографы Дидло и его ученик Глушковский переносили на балетную сцену поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник», в то же время увлекая воображение поэта образами своих танцевальных поэм. Можно утверждать, что Чайковский поднял идейно-философское содержание русского балета надо всем, что было создано до тех пор балетным театром всего мира, и притом благодарно воспользовался в собственном творчестве высокой «классической» стихией танцевальности. Особенно многосторонни были взаимные влияния всех отраслей искусства и балетного театра России в первой четверти XX века.

Национальные традиции русского балета, между тем, не подымались неуклонно по восходящей. Периоды подъема сменялись застоем. Мало того, внешний расцвет балетного театра не всегда совпадал с развитием традиции как таковой. Например, в начале второй половины XIX века русский балетный театр, больше чем когда бы то ни было раньше (и позже), был оторван от национальной литературы и искусства; в то же время он с виду преуспевал и благоденствовал. Пример показателен тем, что на нем устанавливается необходимость не примитивно понятой, прямой связи, а связи коренной и идейной. Прямая связь как раз существовала. Хореографы и композиторы поставляли балетные интерпретации народно-национальных тем и сюжетов, от пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» до ершовского «Конька-горбунка». Но обособленность отечественного балета от прогрессивных течений своего времени предопределила казенно-патриотическое, то есть попросту реакционное содержание подобных якобы русских спектаклей. Национальные по названиям, они не были такими ни по сути, ни по форме. Скромной пользой для русского искусства оказался лишь повод, который они предложили сатирическому перу Салтыкова-Щедрина и Некрасова, при том что и без этих зрелищ поводов хватило бы с избытком. Так было в 1860-х годах, тогда как раньше, в годах 1840-х, демократическая критика ставила достижения балета наравне с достижениями драмы.

Вот тут-то, в периоды идейного и творческого застоя, национальная традиция сохранялась благодаря актерам, хранителям этой традиции. В годы постановки «Золотой рыбки» и «Конька-горбунка», словно наперекор официально насаждаемой эстетике

всеобщего благолепия, наперекор самодовлеющей виртуозности расцвело искусство русских танцовщиц. Отвергая сусальность и фальшь балетных сюжетов, подчиняя технику танца гуманистическому содержанию собственной творческой темы, русские балерины выводили свое искусство в мир подлинной поэзии.

Тогда союз музыки и драмы испытывал плодотворные противоречия своего подвижного единства. Подвижность определялась извечной тягой к идеальному равновесию; тяга эта, иногда скрытая, иногда явная, осуществлялась то в сообществе с балетмейстерами, то вопреки им. Каждая эпоха знала два типа исполнителей. Одни утверждали первенство актерского искусства, опираясь на законы хореодрамы как основы балетного театра. Другие полагали танец в его все усложнявшихся формах главным выразительным средством балетного искусства. Каждая эпоха имела еще и исполнителей, находивших идеальное для своего времени равновесие музыкального и театрального. Они передавали найденное следующему поколению как некий эталон, который этому поколению предстояло поддерживать в нормах своей эстетики и на уровне своей виртуозности.

Зрители 1840-х годов знали уже только по «Евгению Онегину» о способности Истоминой лететь «как пух от уст Эола». Но они еще помнили пантомимную актрису Истомину, исполнительницу ролей Изоры и Сумбеки. Поколение 1860-х годов хранило легенды о первой русской Сильфиде — Санковской и первой русской Жизели — Андреяновой. Поколение 1880-х годов вспоминало о Муравьевой и Лебедевой, одухотворивших своим искусством избитые сюжеты Сен-Леона. Танцовщица Анна Собещанская получила в наследство от Лебедевой одну из театрализованных русских плясок и, уходя со сцены, передала ее, как эстафету, Екатерине Гельцер. В 1890-х годах в академическом репертуаре Мариуса Петипа и Льва Иванова установили свою идеальную меру актерской игры и виртуозного танца Ольга Преображенская и Матильда Кшесинская. А там, в 1900—1910-х годах, вынесли свое искусство на мировую арену, то соглашаясь, то споря с Фокиным и Горским, танцовщицы и танцовщики этой последней поры русского дореволюционного балета: Анна Павлова и Вацлав Нижинский, Софья Федорова и Михаил Мордкин и многие, многие еще.

Но история не остановилась. Русский балет никогда не был музейным искусством, и те, кто сравнивает советский академический балет с музеем, способны вызвать только недоумение и протест. Многонациональный балетный театр, покрывший широкую карту Советской страны, воспринял и продолжил славные традиции, установил нормы собственной эстетики и собственной вирту-

озности. За полвека в нем появились свои Истомины и Санковские, свои Иогансоны и Гердты. Поколение танцовщиков 1970-х годов дорожит традициями Марины Семеновой, Галины Улановой и Наталии Дудинской, Алексея Ермолаева, Константина Сергеева и Вахтанга Чабукиани. Имена этих советских танцовщиц и танцовщиков, идеально соединивших в своем искусстве права высокой пантомимы с правами виртуозного инструментального танца, стали продолжением легенды.

Нынешнему поколению и поколениям грядущим предстоит хранить сокровищницу классического наследия, великолепную школу, словом, беречь и длить непрерывающуюся нить традиции, по-своему обновляя подвижные и вечные идеалы балетного искусства.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Принятые сокращения: АТ — Александринский театр, ПТ — Ленинградский академический театр драмы им Пушкина; БТ — Большой театр; МТ — Мариинский театр, КТ — Ленинградский академический театр оперы и балета им. Кирова; МалТ — Малый театр; МихТ — Михайловский театр, Малегот — Ленинградский Малый оперный театр; МХТ — Московский Художественный театр.

Курсивом обозначены номера томов.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Возвращение Т. П. Карсавиной из заграничного турне.

Т. П. Карсавина — Лиза. «Тщетная предосторожность».

Т. П. Карсавина — Одиллия, П. Н. Владимиров — Зигфрид. «Лебединое озеро».

Т. П. Карсавина и А. Р. Больм. «Карнавал».

Т. П. Карсавина в лезгинке.

В. Ф. Нижинский в лезгинке.

О. А. Спесивцева.

О. А. Спесивцева — Жизель. «Жизель».

О. А. Спесивцева — Эсмеральда. «Эсмеральда».

О. А. Спесивцева — Эсмеральда. «Эсмеральда».

О. А. Спесивцева — Рамзея. «Дочь фараона».

Э. И. Вилль — Красная шапочка. «Спящая красавица».

Л. Г. Кякшт — Флорина. «Спящая красавица».

Е. А. Смирнова — Китри. «Дон Кихот».

Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, Л. Ф. Шоллар. «Игры».

Л. Ф. Шоллар.

Е. П. Гердт — фея Сирени. «Спящая красавица».

Е. П. Гердт — подруга Раймонды. «Раймонда».

Г. И. Большакова — Фреска. «Конек-горбунок».

Е. М. Люком.

В. И. Мосолова — Раймонда, М. Н. Обухов — Жан де Брнен. «Раймонда».

Г. Г. Кякшт — Pas de deux électrique. «Синяя Борода».

С. К. Андрианов — Ганс. «Жизель».

А. Р. Больм — Сатир. «Времена года»

П. Н. Владимиров.

П. Н. Владимиров — Солор. «Баядерка».

П. Н. Владнмиров — Базиль. «Пахита».

П. Н. Владимиров — Зигфрид. «Лебединое озеро».

В. А. Семенов — Альберт. «Жизель».

А. Н. Обухов — Альберт. «Жизель».

И. Ф. Кшесинский в мазурке.

А. М. Монахов. «Арагонская хота».

Г. А. Розай — Кузнечик. «Капризы бабочки».

Е. В. Лопухова и А. А. Орлов в рязанской пляске.

А. Д. Булгаков — Дроссельмейер. «Щелкунчик».

Е. П. Эдуардова и Б. Г. Романов в русской пляске.

О. В. Федорова в испанском танце. «Лебединое озеро».

Е. Э. Бибер в мазурке.

СОДЕРЖАНИЕ

Вера Михайловна Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА

2. ТАНЦОВЩИКИ

Редактор С. В. Дружинина. Художник В. П. Веселков. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов. Технический редактор И. М. Тихонова. Корректор Л. В. Ухова Сдано в набор 3/XI 1971 г Подп. к печати 28/III 1972 г. Формат 60×90[1]/16. Бумага типогр. № 2 Для иллюстр. мелован Усл печ л 32,0 Уч.-изд. л. 31,62. Тираж 30000 экз М-36606. Изд. № 113 Заказ тип. № 2245 Издательство «Искусство». Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14. Цена 2 р. 46 к.

ПОПРАВКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
		Часть 1. «Хореографы»	
44	2—1-я сн.	Белитис	Билитис
51	в сноске	Беседа о театре.	Беседа о балете.
54	10—9-я сн.	Шидловского из «Петербургской газеты», Кудриа	Шидловского и Кудрина
132	18 св.	Федотова	Федорова
218	1 св.	В. В. Пяст	В. А. Пяст
281	20 св.	неизменненным	неизменным
379	5 сн.	Лась	Лас
393	11 св.	Владмирова	Владимирова
432	16 св.	мудростью	не мудростью
		Часть 2. «Танцовщики»	
149	2-я сн.	определил	определили
413—424		Примечания	Указатель имен и названий

Красовская.